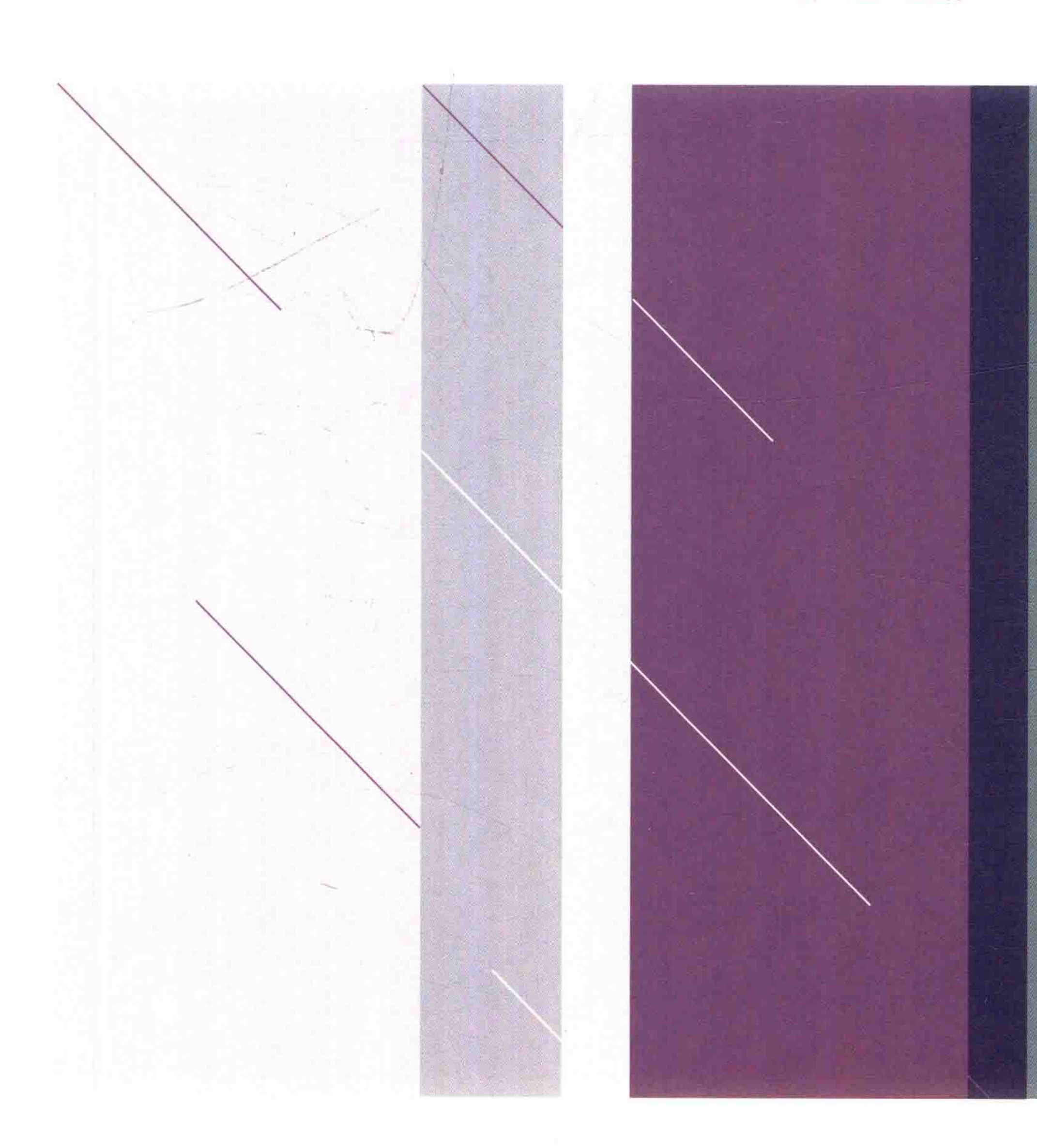
文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

中国仪式音乐研究丛书
教育部人文社科基金项目（09YJA768827）
上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助

# 悲欢离合

## 长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音声个案与比较研究

齐琨 主编



# 悲欢离合

长江流域汉族聚居地区丧葬仪式
音声个案与比较研究

齐 琨 主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

悲欢离合：长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音声个案与比较研究／齐琨主编．
—北京：文化艺术出版社，2015.10
ISBN 978－7－5039－5965－3

Ⅰ.①悲… Ⅱ.①齐… Ⅲ.①长江流域—汉族—葬礼—民族音乐研究
Ⅳ.①K892.22 ②J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 238787 号

悲欢离合：长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音声个案与比较研究

主　　编　齐　琨
责任编辑　王　红　苏　丹
装帧设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子信箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2017 年 4 月第 1 版
　　　　　2017 年 4 月第 1 次印刷
开　　本　787 毫米×1092 毫米　1/16
印　　张　31.75
字　　数　620 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5965－3
定　　价　65.00 元

# 序

我们从哪里来？我们到哪里去？

这是人类关于生命的两个终极追问。科学主义细致地回答了第一个问题，但否定第二个问题的存在，因此在现代自然科学中，找不到人类灵魂的一席之地，上述第二个问题也由此列为伪命题。然而，科学主义对人类的影响仅有数百年，在漫长的千万年人类文明中，对于生命消亡后归向的追问，展现于宗教、艺术、哲学等不同领域的探知与思考。

自20世纪80年代始，伴随中国改革开放的进程，汉族地域中的传统仪式亦得以恢复，其中的仪式音声也重新走进乡村百姓的生活。在这些传统仪式中，丧葬尤为各类学科所关注。其缘由归纳起来有三个方面：其一，丧葬仪式体现了中国人思想中对孝的理解，而孝延续自先秦诸子思想；其二，1949年前，汉族丧葬仪式呈现较为稳定的传承脉络，在经历社会制度变革及“文革”时期的禁绝后，丧葬仪式具有哪些传承与变迁；其三，汉族丧葬仪式多与儒、释、道等民间信仰相结合。因此对仪式的研究成为各学科关注民间信仰的有力切入点。作为相关音乐研究的民族音乐学者，我们特别注意到，相对于婚礼追求新式的普遍现象，丧葬仪式因其恪守传统而不同程度上传载了各类传统音乐形式。因此，研究丧葬仪式中的音声，不仅是关注传统音乐传承与变迁的佳径，亦为理解传统音乐之社会—文化内涵的重点。

本书的主标题为“悲欢离合”，缘自笔者在田野中的一点感官领悟，即在悲痛中送葬亲人，在欢乐中迎回祖先。

丧葬仪式音声是以悲伤的哭声为底色，杂糅了喧闹嘈杂之喜、超度祭奠之虔。汉人许慎所撰《说文解字》中，“丧”与“葬”是两个委婉表达“死”的字。其中，“丧”意为

“亡”，而“亡”意为“逃”；[①]“葬”意为“藏”。[②]从语义的层面来看，在中国人的观念中，“死亡”是“逃走藏了起来”。然而，在逃与藏的过程中并不是悄然无声的，篆体“喪”字是由“哭”与“亡”两个部分构成，而“丧”之本意也是许慎所言“哭亡”，因此“哭”成为丧葬仪式的声音底色。

在对丧葬的文字释义中，仅提及“哭”这一与音声有关的内容。然而参加过汉族传统丧葬仪式的人，一定会对其中纷繁百样的声音印象深刻。如果说一位高寿过世的老者，他或她的丧礼上不请来几个鼓乐班子，那便是家无孝子宅无贤人了。喜丧是以喜化解丧亲的悲痛，体现在宾朋满座的嘈杂、锣鼓唢呐的喧闹、道士和尚的忙碌，因此，丧葬仪式音声在“哭”这一声音底色上增加了“喜”的色调，调和出中国汉族丧葬仪式特有的音声氛围。

2010年，上海高校人文社科重点研究基地、上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”成立“长江流域汉族聚居地丧葬仪式与音声的个案与比较研究”课题组，由曹本冶担任课题的主持人，将研究目的确定为“展现仪式音声所表述的宇宙观”，并为本课题的音声视角奠定了理论基础。由笔者担任课题的执行人，负责选定个案研究地域与课题组成员，并承担“长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音声比较研究”的撰写工作。

近年来，仪式音乐研究成为中国传统音乐研究之显学。其缘由在于越来越多的学者认识到，对传统音乐探究是需要在其原有表演场域中理解演奏演唱、旋律形态、曲式结构、节拍节奏等音乐要素的社会、文化、历史、经济等含义，因此，研究音乐的人把目光投向人生礼仪、庙会庆典、建斋打醮、法会禅事中的鼓吹丝竹、说书唱调、歌升舞旋、粉墨生旦……

如同前述，人生礼仪中，我们特别选择丧葬仪式作为研究对象，缘于中国人慎终追远、重孝厚葬之风。如果说婚礼是时尚的“T型台”，那么丧葬仪式则是传统的“保鲜柜”。在民间，不乏年近暮年的老者，在有生之年即要求、置办和设想好了身后事，有的甚至具体到请几台戏班、是丝竹相伴还是鼓吹送行、墓穴风水是否能让子孙发达，等等，然而无论细节如何，操办丧葬不变的宗旨是恪守传统。这一宗旨也使得传统音乐的曲目和表演形式得以长久的承载和传延。而作为以阐释音乐社会—文化要义为己任之人文学科，民族音乐学研究尤其期望能就丧葬仪式音乐所反映的社会结构、表述的人文意识、隐喻的

---

① 许慎撰：“丧，亡也。从哭亡，亡亦声。”段玉裁注：“亡部曰：亡，逃也。亡非死之谓。故《中庸》曰：事死如事生，事亡如事存。《尚书·大传》曰：王之于仁人也，死者封其墓，况于生者乎？王之于贤人也，亡者表其闾，况于在者乎。皆存亡于生死分别言之。凶礼谓之丧者，《郑礼·经目录》云：不忍言死而言丧。丧者，弃亡之辞。若全居于彼焉。已失之耳。是则死曰丧之义也。公子重耳自称身丧，鲁昭公自称丧人，此丧字之本义也。”（汉）许慎撰，（清）段玉裁注：《说文解字》，上海古籍出版社1981年版，第63页。

② 许慎撰：“葬，藏也。从死在草中。《易》曰：古者葬，厚衣之以薪。”（同①，第48页。）

文化关系等问题给出自己的回答。此外，在传统丧葬仪式的进行过程中，常出现融合民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等不同音乐形式的展演。因此，相关研究打破了过往以歌种、乐种、曲种、剧种等体裁分类的研究方法，而是将研究思路集中于探究某一个区域不同音乐形式在一次仪式中所呈现的状态及其相互关系。

他山之石，可以攻玉。鉴于中国传统丧葬仪式的研究在人文社科领域早有展开，我们先后约请四位学者撰写相关人类学、历史学、民俗学、音乐学丧葬仪式研究的综述。本书的“综述篇”即由此构成，期望在展现本课题组的丧葬仪式音乐研究之前，为读者呈现上述四类学科相关这一专题的已有成果，以及前人的思想与学术成就。

西南民族大学西南民族研究院副研究员、人类学博士汤芸以《西方人类学界对华南汉人丧葬仪式研究综述》为题，综述丧葬仪式研究中的展演分析，讨论作为人生礼仪的丧葬仪式结构、二次葬的特征、仪式中的性别与物以及仪式中的政治，并罗列一系列与丧葬仪式相关的观念，如污染与洁净、灵魂世界与阴阳观、儒释道的丧葬观等，随后主要以华琛（J. Waston）的研究为基础，展现丧仪对文化大一统的意义，文章最后归纳了丧仪的四类特征。

北京大学历史系博士郎洁以《近三十年来中国古代丧葬史研究综述》为题，从历史学的角度综述了相关丧葬仪式的文献。文中首先从思想与信仰、祭祀与礼制、习俗与民间社会的视角，有序地呈现出相关中国古代丧葬史研究的诸多文献，随后以文学与语言、美术史、考古学等为视角，分门别类地归纳这些学科中相关古代丧葬的研究成果，最后对丧葬习俗的地域研究现状与中西丧葬礼俗对比研究这两个论题给予了专门的文献综述。

北京大学中文系硕士丁宇文以《汉族丧葬仪式民俗研究综述》为题，综述了民俗学中相关汉族丧葬仪式的成果。该综述先叙述了1949年前的考据性与描述性研究，再对1949年后研究中关注的问题、相关理论与方法，以及历史流变、地域特征、个案研究、信仰观念、文化艺术等专项的研究成果给予了充分阐释，最后对汉族丧葬仪式民俗研究提出一些相关思考。

中国艺术研究院硕士研究生何兴华以《汉族丧葬仪式音乐研究综述》为题，对当前学术期刊上所载相关研究给予了综述。文章以数据统计的方式，厘清丧葬仪式音乐研究的论文分布状况，随后对一些论文按类给予述要，最后对综述对象给予总体评估并提出反思。

基于综述中已有成果的梳理，本课题组选派6位成员，分别前往长江流域上、中、下游的江苏扬州、浙江富阳、江西宁都、江西宜春、湖北石首、重庆万州、四川大邑7个个案地点作实地考察，并在第一手的田野资料基础上撰写了课题论文。本书“个案篇”即由课题组成员的7篇研究成果，并收录笔者的3篇已有研究成果，共10篇论文组成，期望能展现长江流域汉族聚居地丧葬仪式与音声的部分样貌，详见下表：

本书收录文章列表

| 地域 | 作者 | 研究成果 |
| --- | --- | --- |
| 上海南汇 | 齐琨 | 上海市南汇县丧葬仪式音声调查与研究① |
| 江苏扬州 | 姜洁 | 江苏省扬州地区丧葬仪式音声调查与研究 |
| 浙江富阳 | 廖松清 | 浙江省富阳地区丧葬仪式音声调查与研究 |
| 安徽徽州 | 齐琨 | 安徽省徽州地区祁门县马山村丧葬仪式音声调查与研究② |
| 江西宁都 | 汤光华 | 江西省宁都县客家丧葬仪式音声调查与研究 |
| 江西宜春 | 杨采芳 | 江西省宜春市乡村丧葬仪式音声调查与研究 |
| 湖南湘阴 | 齐琨 | 湖南省湘阴县七龙村丧葬仪式音声调查与研究③ |
| 湖北石首 | 李萍 | 湖北省石首地区丧葬仪式音声调查与研究 |
| 重庆万州 | 罗亮星 | 重庆市万州区丧葬仪式音声调查与研究 |
| 四川大邑 | 罗亮星 | 四川省大邑县丧葬仪式音声调查与研究 |

齐琨《上海市南汇县丧葬仪式音声调查与研究》介绍了南汇丝竹乐清音班的历史传承状况，描述了南汇当地分属道教、佛教、基督教信仰的丧葬仪式过程，进而分析仪式音声在物质空间、意识空间、关系空间三维层面上的表述特征。

姜洁《江苏省扬州地区丧葬仪式音声调查与研究》描述了1956年以前扬州地区丧葬仪式的过程，随后描述了2012年5月在当地采录的丧葬仪式过程，并在核心、中介、外围三个层面分析了仪式用乐的音乐形态特征。

廖松清《浙江省富阳地区丧葬仪式音声调查与研究》分别呈现了丧葬仪式及音声的现场文本、文献文本与口述文本，通过比较陈述了仪式程序、用乐品种、演奏场合、艺人身份等方面的传承与变迁状态，特别对仪式中的吹打乐进行了比较，归纳出其中变与不变的因素。

齐琨《安徽省徽州地区祁门县马山村丧葬仪式音声调查与研究》延续了在南汇丧葬仪式音声的研究思路，分别在物质空间、仪式空间、关系空间描述了音声表演、音声内容、音声关系结构，并从旋律形态分析的角度，解析了音声所表述的仪式结构。

汤光华《江西省宁都县客家丧葬仪式音声调查与研究》描述了赣南客家传统丧葬仪式的程序，详细展现了当地丧葬仪式中“出殡”、“超度”的过程与用乐，在“合、和、安”的人文思想中分析了丧葬仪式用乐的意义。

---

① 以《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》为题，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华东卷上》，上海音乐学院出版社2007年版，第441—523页。

② 以《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》为题，《中国音乐学》2010年第2期，第34—49页。

③ 齐琨：《仪式空间中的音声表述》，文化艺术出版社2011年版，第59—144页。

杨采芳《江西省宜春市乡村丧葬仪式音声调查与研究》描述了1949年前宜春乡村传统丧葬仪式的仪节与过程，对分属佛、道两种民间信仰的4个村落中举行的“度亡法事”给予实录描述，进而比较了仪式用乐之异同。

齐琨《湖南省湘阴县七龙村丧葬仪式音声调查与研究》承继前两个个案中的仪式空间分析法，在物质空间中描述仪式及音声的表演过程，在意识空间中呈现音声表述内容与想象中的仪式境域状态、在关系空间中归纳音声表述元素与结构，并展现了仪式音声的构成机制。

李萍《湖北省石首地区丧葬仪式音声调查与研究》描述了传统丧葬仪式仪节内容和相关观念，介绍了其中乐班与道班的传承体系及表演内容，着重呈现乐班参与的“跳三鼓”仪节与用乐，以及道班执行的“超度”仪节与用乐。

罗亮星《重庆市万州区丧葬仪式音声调查与研究》叙述了传统丧葬仪式程序，实录当地举行的丧葬仪式过程，在“远—近”这一由曹本冶提出的二维分析变量中，呈现仪式用乐之内容与形态特征。

罗亮星《四川省大邑县丧葬仪式音声调查与研究》在叙说传统丧葬仪式程序的基础上，再记录现今乡野丧葬仪式过程，详述丧葬仪式用乐的乐谱乐器、表演形式与演奏方法、锣鼓音乐的核心曲牌、曲式结构等内容。

本书“比较篇”仅有一篇笔者所撰《长江流域汉族聚居地丧葬仪式音声比较研究》，该文在上述个案研究成果基础上，通过相关资料的归纳与比较，进一步阐述了长江流域丧葬仪式的仪节结构、仪节与音声的关系、音声表述的宇宙观。

自2010年成立课题组至现在书稿付梓，我们共同承担了综述、选点、考察、撰写、编辑等工作。经历了近5个年头的春去秋来、冬末夏至，课题组成员中，有的从学生成长为教师；有的从一人吃饱全家不饿的单身贵族进阶为上有老下有小的家庭支柱；更多的是在自己学术生命成长过程中，完成了一篇又一篇论文、一个又一个课题。在民间，一场丧葬仪式又被称为“当大事”，如今我们再来看这部已排好版的书稿，或许会为当年是否能真正表达了生命之不息而惶惑，或许会为当时是否能真正理解生离死别之深刻而犹豫，然而这些文字毕竟是我们以年轻的人生，在田野中体验离别哀泣、失亲哭号的记叙，在仪式中体验挽歌低吟、鼓乐回荡的实录，在生命中体验事死如生、生生不息的写证……

是为序。

齐 琨

2014年9月22日撰于玄和堂

责任编辑／王　红　苏　丹
装帧设计／姚雪媛

**中国仪式音乐研究丛书**

《龙虎山天师道音乐研究》

《苏州道教科仪音乐研究
——以“天功”科仪为例展开的讨论》

《仪式空间中的音声表述
——对两个丧礼与一场童关醮仪式音声的描述与分析》

《道教仪式音乐
——香港道观之“盂兰盆会”个案研究》

《中国民间仪式音乐研究·华北、西南、华东增补合卷》

《中国民间仪式音乐研究·华中卷》

《中国民间仪式音乐研究·东北卷》

《海上白云观施食科仪音乐研究》

《中国道教音乐史略》

《云南瑶族道教科仪音乐》

《贵州土家族傩仪式音乐研究》

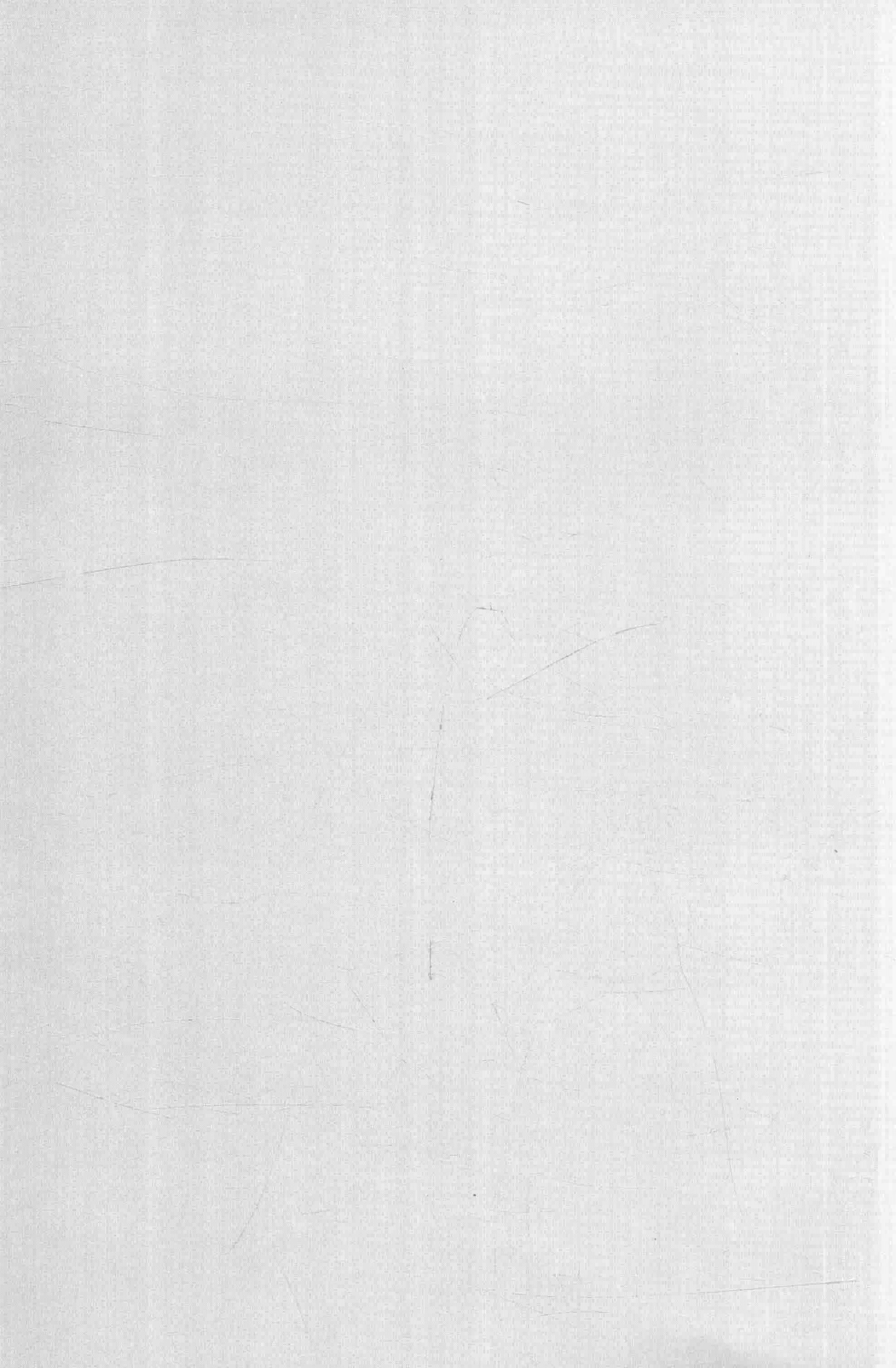
《瑶族传统仪式音乐论文集》

《中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻》

《悲欢离合——长江流域汉族聚居地区丧葬仪式音声个案与比较研究》

# 目·录

# 综述篇



# 西方人类学界对华南汉人丧葬仪式研究综述

汤 芸

在人类学的研究里，仪式构成了文化的基本特质，也是社会形貌的象征展示方式。20世纪以来，人类学中的仪式研究大致出现了三个脉络的发展，即整合理论、联合（联姻）理论及文化理论。[①] 这些脉络同样影响着西方人类学家们关于华南汉人丧葬仪式之研究，并使之总体上呈现出两个基本倾向：侧重仪式之展演及其社会功能，侧重从中探讨文化象征与解释体系。事实上，近几十年来，学者们不论侧重于哪条脉络，均认为丧葬仪式本身之仪式过程值得分析与探讨，它有其社会功能，且并非机械地展演，而是受到特定的观念形态所驱使，同时也是这一观念形态的再生产形式。于是，在这些年来的丧葬仪式研究中，这两条脉络亦在不断地相互对话，并且在探讨主题与研究内容上有所重叠，呈现出一种相互综合与纷繁错杂的格局。因此，对之的梳理，或从研究主题角度来进行将会更为清楚，并能从中总结出一些丧葬仪式的基本特点。

## 一、丧葬仪式的展演分析

描述与分析丧葬仪式的展演是所有丧葬仪式研究的基础。华琛（James Waston）指出，丧葬仪式的展演并非一个连贯一致的整体，而应区分将亡者抬离社区之前的丧仪（funeral rites）与之后的处理仪礼（rites of disposal）[②]。在各学者的研究中，尽管有的并未作出明确区分，但基本上还是认为二者并非同构的，如丁荷生（Keneth Dean）在其文中也分为丧仪与葬礼两个阶段。[③] 丧仪与葬礼的区分，主要奠定了后文将专门探讨的从丧仪看文化大一统的研究与相关争论，而对仪式的展演领域的探讨则主要还是关注于仪式的展演过程，包括仪式流程、仪式专家、仪式物品、仪式与人生、性别与政治等方面。

---

① 王铭铭：《仪式的研究与社会理论的“混合观”》，《西北民族研究》2010年第2期，第14—20页。

② Waston, James, “The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p. 4.

③ Dean, Keneth, “Funerals in Fujian”, in *Cahiers d' Extreme-Asie*, 1988 (4), p. 20.

（一）作为人生礼仪的丧葬仪式

死亡作为人生阶段的一部分，与之相关的仪式亦是生命周期仪式的一个重要元素，并与其他人生礼仪有着相近的社会功能。如 Gene Cooper 基于浙江一村寨的生命周期仪式（出生、结婚、分家、死亡等），探讨了各仪式的简单流程与意义。在文中，Cooper 认为这些仪式的行为与符号运用，无一不与亲属关系之亲疏远近一一对应，这说明亲属关系在人的一生中至关重要。在这种对应中，如埃文思－普里查德（Evans－Prichard）所说的结构化的时间一般，因生命终结而导致的亲属结构中某一位置的空缺，并不会使得社会失序。由于亲属制度所强调的并非个人或某一个亲属称谓，而更注重一种代际间的结构性地位，这也就意味着，丧葬仪式与其他生命周期仪式一样，确立的是一种人与人之间的关系，而这种关系的本质是一种相对的，而非绝对的地位。此外，Cooper 除注重父亲宗族内部在丧葬仪式中的主导地位外，还强调了宗族与姻亲间的交换，认为只有这种交换的存在，才使得宗族得以延续，社会得以完整。[①]

被视为典范的帝王的死亡仪式是否与普通民众的仪式有本质上的差异呢？罗友枝（Evelyn S. Rawski）通过对帝王的葬礼、服丧与祭祀的分析，指出其流程无出华琛所分析的汉人丧仪的结构。但作为帝王，其葬礼所展现的社会关系与文化观念更为丰富，在细节上绝不同于普通民众。帝王葬礼中最为重要的特质，罗友枝认为，一是帝王的王位只可能传给一个后代，而不是多个；二是帝王的葬礼要比服丧更为首要；三是帝王之灵魂不仅要进入帝王家族祠堂即太庙，更与江山社稷相关而要进入天坛与地坛，从而保国安民。[②]

（二）仪式专家与二次葬

不同类型的仪式亦由不同的仪式专家所主持。如丁荷生在分析中指出，丧仪和葬礼的仪式专家各有不同：（1）丧仪：首先是作为仪式专家的道士主持着整个过程，包括安设灵堂、布置供桌、扬灵幡、买水、洁净尸身、入殓、在棺中放置五谷等物等。直至下葬之日，棺材抬至院中，众人参与其中，此时礼生参加进来负责确保亡者后代以正确的顺序与方式进行供奉，并安排前往墓地的人的顺序、在墓地前的供奉顺序等。（2）下葬：地理先生成为主角，负责确保亡者得以安葬，而仪式展演部分仍由道士主导，并且在下葬结束后，亦是由道士指导亡者后人安设灵位。不论是首次葬或二次葬，仪式专家是必不可少的人物，引导着仪式流程、仪式物品的准备等。[③] 而华琛对仪式专家的探讨则是从其与污染接触程度的轻重来进行的，他指出仪式专家因此分为几个等级，最高的是地理先生（常常并不直接参与丧葬仪式，而只是提供物品、信息与指导），中间的是唱念的先生与奏乐班

---

① Cooper, Gene, "Life－Cycle Rituals in Dongyang County: Time, Affinity, and Exchange in Rural China", in *Ethnology*, 1998, 37 (4), pp. 386－389.

② Rawski, Evelyn S., "The Imperial Way of Death: Ming and Ch'ing Emperors and Death Ritual", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 228－253.

③ Dean, Keneth, "Funerals in Fujian", in *Cahiers d' Extreme－Asie*, 1988 (4), pp. 29－84.

子及仪式助手（他们主导着整个仪式流程），最低等的是尸体处理者（直接接触与处理尸体之污染）。除了这些专门化的仪式专家，村庄里的普通人因参与仪式的方式不同，有的也是非职业的仪式专家。仪式中，只有近亲在仪式中的正确行为，以及村民的有效参与方能达成仪式的最终圆满完成，这使得每一个村民都是或多或少地了解丧葬仪式的专家。而在这其中，一些妇女常常成为非专业化的仪式专家，辅助与督促着仪式的正确举行及参与人的正确参与方式，因为仪式中，女性（尤其是丧偶及老年妇女）常常被置于污染之中，从而直接参与了仪式，积累了仪式经验。[①]

除了死亡当下的丧仪与葬礼，在华南的汉人地区，还广泛流行着二次葬（或称二次拣骨葬、拾骨葬、洗骨葬）习俗，这也得到许多研究华南汉人的学者的关注。如 Timothy Tsu 研究了台湾最南部的一个村庄的二次葬（当地人称为“拣骨”），并指出，拣骨仪式包括两部分，一是掘墓，即“起攒”，接下来的仪式，村民们统称为“翻金”。由于二次葬的墓穴将成为亡者遗骸的最终安置之处，因此二次葬墓地的选取较第一次下葬更为重要，需要地理先生看风水来确定，因为好的、适合亡者的风水之地将使得亡者灵魂得以安息，并从风水中获得超自然的力量从而保障着后代们的繁荣。Tsu 在文中详细地描述了整个二次葬仪式的过程以及道士所念诵的各种经文，也分析了其中的一些符号意义。[②] 除此之外，较之更早的学者，如芮马丁（Emily Martin Ahern）、华琛、华如碧（Rubie Waston）等亦撰文探讨过二次葬。芮马丁的研究主要在台湾进行，并在其书中对丧葬仪式与二次葬习俗均有详细描述（Ahern，1973）。华琛亦曾撰文探讨二次葬中血肉与骸骨之分离的意义。[③] 华如碧[④]在探讨墓地前的仪式时亦分析了二次葬的过程。从这些学者的田野描述中可以看到，尽管田野时期与田野地点不同，但二次葬在结构上是一致的：（1）首次葬：死亡发生之时便会产生污染，因此亡者家庭便需以各种符号与声音告知社区，也避免外人误入家中，接着便是举行相应的丧仪。在丧仪举行过程中，只有当亡者被放入棺材后，外人才开始加入丧仪，并且在下葬之时，至亲之外的人亦是不会见证棺材入土之过程的。而此时的墓地是在山坡或荒地里选择的临时墓地，并且不设墓碑。有的地方为了加速尸体的糜烂，还在下葬时专门将棺材打破几个洞。（2）二次葬：首次葬七年或十年后，人们请掘墓人将棺材掘出，清理出骸骨并将其上残留的血肉洗去，有的还要把牙齿敲去，然后将洗净的骸骨放入

① Waston, James C., “Funeral Specialists in Cantonese Society: Pollution, Performance, and Social Hierarchy”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 65 – 70.

② Tsu, Timothy Y., “Toothless Ancestors, Felicitous Desfcendants: The Rite of Secondary Burial in South Taiwan”, in *Asian Folklore Studies*, 2000 (59), pp. 1 – 22.

③ Watson, James, “Of the Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society”, in M. Bloch and J. Parry, eds., *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 155 – 186.

④ Waston, Rubie S., “Remembering the Dead: Grave and Politics in Southeastern China”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 203 – 227.

一个大瓮之中，并葬于风水好的永久墓穴之中，安设墓碑，或浅葬于土中，待数年后再择风水宝地将大瓮安葬并设立墓碑。

（三）仪式中的性别与物

性别区分与女性角色也是丧葬仪式所探讨的一个重要话题。就现在的研究来看，研究者对女性的关注，基本上集中于探讨女性在丧葬仪式中的角色，亦有少量研究论及女性过世时自身的葬礼。研究者都认为葬礼本身的仪式流程之结构与主要仪式符号并不因亡者的性别而有本质上的区别，但在一些仪式细节与情感层面，丧葬仪式亦呈现出一些性别特征。如 Elizabeth L. Johnson 研究了客家的丧葬仪式，并将视角关注于客家女性前往娘家哭灵之仪式。她总结许多哭灵时的唱词与唱腔后指出，哭灵的曲调是单调的，但因人之特点而有变化，而内容上则有一定的结构，首先是哭亡者离去之悲，然后开始在哭灵过程中以批评方式梳理家族的亲属关系，接下来则是借悼念亡者进行命运哭诉。允许妇女在葬礼中哭诉自己不幸的原因，在观念层面，缘于女性属于“阴”，是可以与不洁之物接触的，因而能在葬礼灵堂中出现；在社会生活层面，处于较低社会地位的女性却承担了较多的生产任务，女性内心因此产生的苦难情绪需要得以释放，而悲伤氛围的葬礼则正是能释放情绪且不被指责的最好场合。同时以公开的方式进行哭诉也是对男性宗族的一种抵抗，给之带来一种道德上的压力，以制约男性的霸权地位。[①] Alan Cole 则从情感联系角度指出，人们对母亲的情感在一定程度上比对父亲的更强烈，这与佛教的影响密切相关。母亲在生产时受到血肉的污染并且背负着“性”之负罪感，作为对之的补偿，人们在情感上会更亲近于母亲，尽管这在事实上是强化了父系宗族制度。从涉及女性地位与角色的这些研究来看，女性在葬礼中有着双重属性，一方面，流动于家庭之间的女性是居于从属地位的；另一方面，在一些特定的仪式领域，女性也会成为主导性的角色。[②]

芮马丁亦关注于女性的社会角色与地位。她认为以往的研究均是从男性所主导的观念与视角来看待女性在其中的地位，而若换以直接以女性视角来理解女性自身的地位与境遇，将会有不同的见解。葬礼，一方面，属于阴之女性是直接接触与吸收污染以确保家中清洁之人，另一方面，女性用到的许多吸收污染之物在得以净化后会获得生生不息的灵力促进生子，于是，在一个男性主导的世界里所展演的葬礼中，女性扮演着其相应的从属角色，却也仪式化地表达着对男性主导世界的不满与反抗。她还进一步借用桑高仁关于阴阳二元非对立关系的分析，强调不论是在丧葬等仪式或社会生活中，均不应想当然地认为男

---

① Johnson, Elizabeth L, "Funeral Laments of Hakka Women", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 109 - 160.

② Cole, Alan, *Mothers and Sons in Chinese Buddhism*, Stanford, Calif: Stanford University Press, 1998; Ebrey, Patricia, *Confuciansim and Family Rituals in Imperial China*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.

性掌控一切，而应关注到作为整体之一部分的女性在其中所扮演的角色与表达的观念。[1]类似地，华琛在探讨污染时也提到妇女的角色，他指出，在观念上与实践中，女性是无法成为祖先的，但在二次葬中，女性的骸骨也会得到清洁并与其丈夫的骸骨共葬一处，因为对于男性主导的宗族而言，女性既是外来者，同时亦是使得家族得以延续的力量。于是，在丧葬仪式中，女性常常要直接接触尸体，既成为吸收血肉产生的污染的载体，同时也在将血肉污染清洁后，获得血肉所传递的生殖力。[2]

社会性别的区分与定位，亦在仪式物品中而得以呈现，其中食物是最具典范性的物品。Stuart E. Thompson 指出仪式有三个主要面向，而食物在其中都非常关键：首先，仪式的目的是为了转化，丧葬仪式通过将尸身转化为祖先，以将生物的死亡所造就的断裂转化为社会的延续性；其次，仪式包括生者与亡者之间的互惠交换关系，而食物的供奉即是一种互惠；最后，仪式关乎认同/身份，吃正确的食物也是获得与建立正确身份的重要方式。Thompson 总结了丧葬仪式中的 8 个供奉食物场合及相应的食物，并指出在社区中，丧葬仪式中食物的供奉方式划定了一个个有边界的圈子，将亲属关系之亲疏划定。Thompson 在文中指出，对于中国来说，食物的重要性也来源于观念上，人们认为祖先在另一个世界里，需要活人世界的供养，并且恰当的供养也能推动祖先的护佑，以求生生不息（fertility）。在这些食物之中，最为核心的食物是“米”与“肉”，这两种食物标志着不同的社会关系及其阶序关系，其中米是由父系亲属提供，肉是由姻亲而提供。Thompson 强调，在将亡者灵魂转化为祖先时，只有米是不完整的，必须有肉，因为只有接受了外来姻亲象征着生殖力的肉，父系宗族才能获得生命力从而实现自我的延续。[3] 相似地，Gene Cooper 也指出了丧仪中“米饭—猪肉”与“男性—女性”之对应结构关系——米与男性是不流动的，是家族内的；而猪（姻亲提供）和女人是流动于家庭间的。他强调物品的交换隐喻着社会关系的互动，如果没有这样的交换关系家族将无从产生新的代际，也无从实现社会的延续。[4]

食物之外，金钱的运用也是丧葬仪式中非常显著的现象。侯锦郎（Hou Ching - Lang）在其《用于供奉的钱与中国宗教中的财富观》一书中分析了纸钱的分类、用途、历史，以及纸钱何以通过火烧而转换为另一世界可用的物品，并指出烧纸钱给神鬼这一现象只在中国及受其影响的国家存在，反映着中国的商人文化的兴起与发展，以及整个中国官僚体系的运转与变迁，如唐宋以来商贸的兴起，使得货币广泛流通、相应的税收制度建立、官僚

---

① Ahern, Emily M. , “Gender and Ideological Differences in Representations of Life and Death”, in James Waston & Evelyn Rawski eds. , *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 164 – 179.

② Watson, James, “Of the Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society”, in M. Bloch and J. Parry, eds. , *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 172 – 178

③ Thompson, Stuart E. , “Death, Food, and Fertility”, in James Waston & Evelyn Rawski eds. , *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 37 – 70.

④ Cooper, Gene, “Life – Cycle Rituals in Dongyang County: Time, Affinity, and Exchange in Rural China”, in *Ethnology*, 1998, 37 (4), pp. 389 – 392.

体系与商人阶层的关系发生转变、市民生活逐步市场化等。[1] 葛希芝（Hill Gates）亦从诸如生子、结婚等仪式中对金钱的运用，以及供奉给神及祖先的钱币出发，探讨钱币使用中所折射出的中国小资本主义经济（pretty capitalism）及其与帝国权威的关系等问题。就其文中所探讨的与丧葬仪式及祖先崇拜相关的分析，可以看出金钱运用的广泛性：人们以金钱来与神明与祖先建立起一种互惠关系，即"买通"神明；借助金钱来做护身符，以抵御鬼与邪恶力量的侵害；用互赠金钱来确认与梳理自身的社会关系等。而人们所用的金钱，既有现实流通的货币，亦有冥币，而使用的方式却基本一致，于是，在给神明及祖先供奉钱币时，天堂的经济似与人间的经济勾连在了一起，成为一个共同的体系。葛希芝认为，支撑着华南汉人的丧仪与婚礼实践的民众意识形态是一种小资本主义，它在历史上总受到政治力量的干预，但却一直有较强的独立性，这表现在帝国总试图控制市场，但市场对交易的管理却一直保留着一定的自主区域，从而使得许多市场交易无须求助于政治权威的力量便可完成。这也就意味着，钱币的运用让个人及家庭在实现其目标时，可直接通过市场来实现，而无需政治力量甚至社会力量的干预，也正是这个原因，小资本主义经济成为一种积极的反霸权的力量，而在此基础上形成的钱币的运用，尤其是冥币的运用，在一定程度上，也正是人与神的交易，其本质亦正是一种资本主义关系。[2]

（四）仪式中的政治

丧仪与葬礼作为生者为亡者举行的仪式，除去安置亡者的尸体与灵魂外，更是生者社会关系与文化实践所展演的场域，一些研究者亦从人们如何利用葬礼及相关仪式而达成特定的目标入手来探讨丧葬仪式。如葬礼之后，在不同时期于墓地前举行的各种仪式，在华如碧看来，乃是一种关乎变迁、转型、行动以及意义商榷的过程。在墓地前的仪式具有双重性：一方面将家族成员凝聚在一起，另一方面又允许甚至促生着冲突乃至暴力。在这其中，包含着这样一种观念，即认为留存于墓地中的祖先的尸骨是一种具有创造力的力量（creative power），这一力量并非只在于权力与重生，更在于其自身正是一种源于自然的力量的载体，具有超自然的魔力。[3] 芮马丁在研究仪式与政治时也指出，参与仪式的不仅是普通民众，精英们也热衷于此，因此，民众期望利用仪式达到各种政治目的并不限于家族内，更在于与权威间的互动，同样地，精英们也在利用仪式来实现统治。不过，同一仪式如何同时满足统治者与被统治者的要求，芮马丁却没有过多分析（Ahern，1981）。另外，Norman Kutcher 从历史角度点明这种借助于丧葬仪式而进行的地位竞争，在中国已经有着长久的历史，包括举行盛大葬礼以显示家庭实力、家族成员在仪式中的竞争等，都是在确

① Hou，Ching-Lang，*Monnaies d'offrande et la notion de tresorerie dans la religion chinoise*，Paris：College de France，Institut des Hautes Etudes Chinoises，1975.

② Gates，Hill，"Money for the Gods"，in *Modern China*，1987（13），p. 156.

③ Waston，Rubie S.，"Remembering the Dead：Grave and Politics in Southeastern China"，in James Waston & Evelyn Rawski eds.，*Death Ritual in Late Imperial and Modern China*，Berkeley，Los Angeles，London：University of California Press，1988，pp. 203-227.

认、强化与改变自己的地位。[①]

直至今日，丧葬仪式仍是达成政治目标与展演政治角力的场域。A. P. Cheater 通过对几位国家领导人的葬礼及安葬方式的研究，分析了丧葬仪式作为一种政治策略，如何反映并同时促成了新中国的政治格局及其变迁。Cheater 指出仪式有双重功能：一方面，仪式是一种社会整合方式，可借用之来实现国家的整合；另一方面，仪式是缓释结构所促生的紧张关系之"安全阀"：仪式中具有强烈的以隐喻方式展现的反抗，从而成为象征地缓冲日常生活中的各种矛盾的方式。[②] 而具体到一个当代村庄，参与丧葬仪式亦常常成为获得政治资本的一种方式。如 Ellen Oxfeld 指出，传统的丧葬仪式在近几十年开始复兴。这种传统的回复，在一定程度上既是先进而开明的"干部"与落后而封建的"农民"之二分的结果，但同时也巩固着这一二分；然而无论这种区分有多么明确与深入人心，传统丧葬仪式在当下甚至获得了一种新的社会与道德的压力，推动着家族认同、社区整合等的形成。在这种情境下，即使是国家干部，也不会拒绝参与或禁止丧葬仪式，而是转而将仪式作为一种政治场域，并积极投身其中，以赢得民心，巩固自己的权威。[③]

## 二、与丧葬仪式相关的观念

丧葬仪式不仅包括一系列行为的举行，也不仅仅是社会性别分工的确认，以及政治角力展开的场域，更蕴含着支撑与引导着这些行为的一套观念，而在丧葬仪式的研究中，可以看到，这些观念主要围绕着污染观与洁净观、灵魂观、"神—祖先—鬼"的结构、阴阳观而展开。

### （一）污染与洁净

死亡作为一种不可逆转的生命终结，不仅意味着一个生物体的消亡，更意味着一个社会地位上的成员的变动。生物意义上的消亡带来的是肉身腐烂而产生的污染，而社会成员的变动触动的则是社会秩序，它可能导致社会秩序的动摇。正如华琛所分析的，人过世后将产生两种污染，粤语社区的人称之为"煞气"：一种是亡者过世时，灵魂与肉体分离后尚无定所时所具有的可能的威胁，这是一种动态且不可预料的污染，需由较高等级的仪式专家来处理；另一种是尸体腐烂产生的污染，这是一种消极的，且对所有人都有威胁的，但可通过避开尸体而避免沾上污染。可见，死亡总被认为是一种污染与不洁之事，而相关

---

① Kutcher, Norman, *Mourning in Late Imperial China: Filial Piety and the State*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 23.

② Cheater, A. P., "Death Ritual as Political Trickster in the People's Republic of China", in *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 1991 (26), pp. 67 – 97.

③ Oxfeld, Ellen, "'When You Drink Water, Think of Its Source': Morality, Status, and Reinvention in Rural Chinese Funerals", in *The Journal of Asian Studies*, 2004, 63 (4), pp. 985 – 989.

的丧仪与葬礼均试图从仪式上消除污染，恢复洁净，维持社会有序运转，即重归"清吉平安"。[1]

作为消除污染与重归洁净的仪式，葬礼首先要将强大的污染分散，相关的人们要以不同的方式参与并暴露于污染之中，从而将污染的力量分散，并通过戴上红布而将吸收的污染消除。而这一洁净过程并非只是亡者家人的责任，更是整个社区的义务，或者说通过洁净的过程，社区重新确认了自身并得以重整而恢复秩序。而尤其在家族内部，污染的承担亦并非无区别地均匀分配，而是具有等级性，这也说明洁净也是重新梳理家族内部社会地位之等级关系的重要过程。[2] 在污染面前，妇女处于一个特殊的地位，如芮马丁指出，在男性继嗣的宗族社会中，存在着这样一个困境：人们总希望保持家族的纯洁与均质性，且拥有家族成员的忠诚；而与此同时，宗族的壮大与延续，又需要外来人（如其他家族的女性，及其所生养的忠诚度未稳定的孩子）的加入。于是，宗族试图建立的边界实质上是一种可渗透且不断被渗透的（包括死亡、结婚、生子等之中的渗透）。正是对边界的渗透导致了混乱，产生了污染，而人们的解决方式便是通过不同的仪式来消除这种污染以恢复洁净。丧葬仪式便是针对死亡而进行的洁净仪式，将因家族成员死亡而带来的社会关系的变动带到一个有序的状态，重建洁净，恢复秩序。[3]

而污染之根除在于由仪式专家将具有潜在破坏宇宙秩序之力量的灵魂引导至其应在之所，使一切各得其所，恢复秩序，而二次葬则进一步通过清洁骸骨并将洁净不腐之骨葬于好的风水之地，从而使灵魂获得超自然的力量，亡者这时才真正成为可护佑后代的祖先，最终重归洁净。[4] 就二次葬而言，芮马丁、华琛与华如碧都认为，其核心是对血肉与骸骨的符号性对立，因此仪式强调只有血肉与骸骨分离（即洗净骸骨）方能达到真正之洁净。而 Timothy Y. Tsu 则进一步指出，如果说确保子孙后代的幸福安宁才能算最终洁净的达成的话，那洗净骸骨还未完结，只有将之葬于好的风水之地，祖先之灵方获得超自然灵力，这样才是真正的洁净。[5]

（二）灵魂世界与阴阳观

丧仪与葬礼的举行，基于人们这样一个坚定的信念：作为生物体的人在死亡后将继续

---

① Watson, James. "Of the Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society", in M. Bloch and J. Parry, eds., *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 158－179.

② Waston, Rubie S., "Remembering the Dead: Grave and Politics in Southeastern China", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 203－227.

③ Ahern, Emily M., "The Power and Pollution of Chinese Women", in Margery Wolf and Roxane Witke eds., *Women in Chinese Society*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1975, pp. 195－214.

④ Watson, James, "Of the Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society", in M. Bloch and J. Parry, eds., *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 155－186.

⑤ Tsu, Timothy Y., "Toothless Ancestors, Felicitous Desfcendants: The Rite of Secondary Burial in South Taiwan", in *Asian Folklore Studies*, 2000 (59), pp. 20－22.

存在，只是存在的形式从常人可见的肉身变成了不易见的灵魂，并且居住的地方从人世间转移到了灵魂世界。郝瑞（Stevan Harrell）专门探讨了汉人大众宗教里的灵魂观（the concept of "soul"），认为灵魂观是汉人大众宗教里非常重要的一种观念，而以往对之的研究均是一种分析性视角（analytical perspective），无法充分地理解灵魂观。在他的研究中，则试图结合实践，以一种能动的视角（active perspective）来进行。在实践中，郝瑞认为"三魂说"是较为普遍的，所谓"三魂"，即人亡故后，离开其躯体的灵魂会去向三个地方：附在祖先牌位上供人纪念、藏于墓穴棺材内、进入阴间接受应得之赏罚。不过，在郝瑞看来，三魂其实只是一魂，因为在实践中，三魂对应于不同场景，只是一个整体的灵魂的不同面向。因此，从能动的观点来看，应将汉人的灵魂理解成人的一个文化面向，一个构成人之行为的文化动力，或者说汉人"人观"的内核之一便是带有文化意味的"灵魂观"。[1]

与郝瑞的三魂实质为一魂的观点不同，孔迈隆（Myron L. Cohen）认为确有不可化约为一魂的三魂。与郝瑞总结的三魂相似，孔迈隆认为亡者灵魂将被分别安置于三处，即以神的形式附于祖先牌位上，以尸身的形式存在于坟墓（亦可无尸身，但需以招魂方式将魂招入坟墓）之中，以鬼的形式待在阴间相应的位置。但与郝瑞不同的是，孔迈隆认为这三魂的所在之处对应于三重不可等同的世界：最高的天府、中间的世间（阳间）及最底层的阴间。人们总希望亡者之灵魂能顺利进入玉帝管理的天国，但事实上，人们也知道并非所有的灵魂都能马上进入天国，因此，葬礼的实践所注重的是让灵魂能顺利通过地狱的各种磨难，并给予其丰富的物质，使亡魂能在阴间获得富足而平静的生活，并在接下来的一些阶段性的仪式里，努力将亡魂引导至天国，实现救赎。因此，孔迈隆认为三魂并非只是一魂的不同面向，而是三种独立的灵魂存在形态，且发挥着不同的作用。孔迈隆还补充道，与此同时，人们也相信，无人管理的（即无亲属供奉的）亡者之魂，以及那些作恶多端、不得好死的人之灵魂都是危险的，需通过仪式驱逐之以确保社区清吉平安。[2]

桑高仁（P. Steven Sangren）则是从阴阳观的角度来探讨灵魂之观念，并且对比了人们常说的"魄"，这一点正是郝瑞与孔迈隆所分析的。桑高仁认为，如同阴阳二分又相互涵盖一样，人之灵魂其实也是具有阴阳之分的，汉人宗教中认为人有着"三魂七魄"，其中魂属阴，与尸身一同入墓并进入阴间，常被视为鬼；而魄则属阳，将依附于祖先牌位之上，常被认为属于神的范畴。正是魂魄与阴阳之间的关系，使得汉人的灵魂观是动态且不断相互转化的，而不能简单地视为某种类型的力量。[3]

不论灵魂观的探讨结论如何，研究者均认为汉人的超自然体系中，有着"神—祖先—

---

① Harrell, Stevan, "The Concept of Soul in Chinese Folk Religion", in *The Journal of Asian Studies*, 1979, 38 (3), pp. 519 – 528.

② Cohen, Myron L., "Souls and Salvation: Conflicting Themes in Chinese Popular Religion", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 180 – 202.

③ Sangren, P. Steven, "Orthodoxy, Heterodoxy, and the Structure of Value in Chinese Rituals", in *Modern China*, 1987, 13 (1), pp. 63 – 89.

鬼”之等级结构，并且认为这一等级性的超自然体系正是汉人社会生活结构的投射，如王斯福（S. Feuchtwang，1974）、武雅士（Arthur Wolf，1974）、焦大卫（David K. Jordan，1972）①、孔迈隆（Cohen，1988）等。如武雅士等指出，这一结构细致地反映着传统中国的社会景貌：其中“神”乃帝王及其帝国之官僚体系的投影，“祖先”是家族与宗族的缩影，而“鬼”则是危险的异类（包括陌生人与外来者）的代表。② 面对神、祖先与鬼，人们的祭祀仪式亦有所不同，武雅士与王斯福均指出，祖先与神的祭祀均在社区内，在家中或寺庙内进行，而鬼的祭祀则要在野外进行，这亦体现了社区秩序的达成需要内在的纯洁与有序，以及对外部渗透的控制。③

灵魂观与阴阳观念密切相关，这在桑高仁的研究中有详细阐发。桑高仁指出，“阳”通常代表着生命力与秩序，而“阴”则代表着死亡与混乱，在丧葬中便能清楚地看到阴阳的二分以及二者的等级性关系：肉体是会腐烂的，是有差异的，代表时间终结，是“阴”；而骨则是可以长久留存的，正如永恒稳定的父系制度一般属于“阳”。但这并非绝对的二分，因为生命力同样与阴相关，正如八卦图一样，阴也涵盖着阳，无序也涵盖着生命力。④

（三）儒佛道对丧葬仪式的影响

对祖先的义务常与“报”之观念相行，且不因个人生命的终结而无须履行，如 Alan Cole 所分析的，这早在商代便有所表现，并在后期与儒家传统对孝道的强调以及佛教关于报恩的观念关联在一起，影响着帝国末期的丧葬仪式及相关观念。儒学提倡无神论，如今对后世与地狱的描述方式主要源于佛教的影响。佛教切合了远古强调丧葬仪式乃是对父母的报恩之观念，于是，至宋朝，佛教超度亡灵仪式盛行，强化了报恩观念，更强调需要训练有素的专业人员来促成报恩，于是促成了仪式专家在丧葬仪式中的重要地位。而佛教逐渐又与道教的丧葬仪式实践结合在一起，从而极为强调要先召回亡魂，以便对之进行转化，并将之送至灵魂世界，这也造就了一批佛道相杂的民间仪式专家。⑤ 关于这些专家在当代的情形，在华琛的研究中有较多分析。⑥ 可以说，从历史过程来看，如伊佩霞（Patricia Ebrey）所指出的，逐渐成型的中国丧葬仪式是一个相当杂糅的体系——掺杂着儒家的

---

① Jordan, David K., *Gods, Ghosts, and Ancestors: The Folk Religion of a Taiwanese Village*, Berkeley: University of California Press, 1972.

② Wolf, Arthur, “Gods, Ghosts, and Ancestors”, in Arthur Wolf ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*, 1974, p. 20.

③ Wolf, Arthur, “Gods, Ghosts, and Ancestors”, in Arthur Wolf ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*, 1974, pp. 120 - 130; Feuchtwang, Stephan, “Domestic and Communal Qorship in Taiwan”, in Arthur Wolf ed., *Religion and Ritual in Chinese*, *Society*. Stanford, Calif. Stanford University Press, 1974, pp. 105 - 130.

④ Sangren, P. Steven, “Orthodoxy, Heterodoxy, and the Structure of Value in Chinese Rituals”, in *Modern China*, 1987, 13 (1), pp. 85 - 89.

⑤ Cole, Alan, *Mothers and Sons in Chinese Buddhism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991, pp. 110 - 120.

⑥ Waston, James, “Funeral Specialists in Cantonese Society: Pollution, Performance, and Social Hierarchy”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 65 - 70.

孝道观、佛教的救赎与转世观念，当地人的阴阳观与时空凶吉观、被佛教修正过的鬼的观念，以及道教关于亡者命运的说法。[①] 丁荷生在研究中描述了在丧葬仪式以及与之相关的一些仪式中，包括做功德、请醮、念血盆经等，和尚与道士是如何相互配合共同完成仪式流程的。[②]

值得再提的是儒家传统与佛教之间在历史上的纠葛。在历史上，儒家精英长期以来都认为佛教是异端，因为儒家仪式重宗族，而佛教仪式更强调个人的家庭联系，包括高龙（J. M. M. de Groot，1982）、伊佩霞（Ebrey，1991）、包筠雅（Cynthia Brokaw，1991）等都分析了这一历史现象。然而如 E. Davis 所指出的，在大众之中，佛教实践却得以广泛流传，使得儒家观念不再那么强有力，即便是在精英之中；于是至宋朝时，精英亦普遍推崇佛教与道德的丧葬仪式。[③] 而 T. Brook 还指出明与清初，一些士绅阶层的人又重新倡导依《家礼》来操办纯正的儒家丧葬礼仪，这背后的原因在于此时正值商业兴起，并促生了一个新的不依附于土地的商人阶层，使得士绅感到一种威胁而需要巩固宗族制度。[④] 不过，正如魏勒（Robert Weller）基于中国宗教的一体性之特点以及多元性的存在与原因，指出尽管神的体系与国家权威体系相似从而巩固了国家意识形态，但在大众宗教中，精英的意识形态的渗透并不深入，精英的这种倡导并未取得实质性的效果，佛教实践依然有着广泛的影响。[⑤]

尽管如此，儒家传统与佛教却一直并存于丧葬仪式中，二者共同促成了适当的仪式流程。Alan Cole 从家庭内部出发，指出子女们都会为父母过世感到哀痛，并且这也是孝道的表现。当然，儒家与佛教对父亲与母亲的态度还是有很大差别的，儒家的孝道强调的是父子纽带，因而提倡男性的葬礼应更为隆重；而佛教的报恩则认为应更多回报有生育之恩的母亲，以母亲在生育时的污染以及性别的罪过而应得到更多情感上的亲近。[⑥] Margery Wolf 也指出了同样的现象，并从宗族凝聚的角度作出了如下解释：儿子结婚后会与妻子紧密联系在一起，而问题在于妻子是从外面来的，她可能让自己的丈夫不再顺从父母，而破坏家庭及至家族的团结。于是，强调儿子与同样是外来者但却已成为家族成员的母亲的关联，则有助于让婚后的儿子仍留在几世同堂的家庭之中，从而维系着家族的团结。在这种情境

---

① Ebrey, Patricia, *Confuciansim and Family Rituals in Imperial China*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991, pp. 1 – 20.

② Dean, Keneth, "Funerals in Fujian", in *Cahiers d' Extreme – Asie*, 1988 (4), pp. 29 – 78. 另，丁荷生将仪式流程总结为9步：开光与起鼓、发表、请佛、过灵、拜灵、填库、沐浴、安灵、辞佛。详见第38页。

③ Davis, Edward L., *Society and the Supernatural in Song China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001, p. 174.

④ Brook, Timothy, "Funerary Ritual and the Building of Lineages in Late Imperial China", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1989, 49 (2), pp. 465 – 499.

⑤ Weller, Robert, *Unities and Diversities in Chinese Religion*, Macmillan Press, Stanford University Press, 1987, pp. 1 – 5.

⑥ Cole, Alan, *Mothers and Sons in Chinese Buddhism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991, pp. 1 – 20.

下，展演观音救父与目连救母成为佛教影响下的丧葬仪式中非常重要的部分，且在实践中，是以目连（莲）救母为重。①

## 三、丧仪与文化大一统

丧仪与文化大一统的关系的讨论持续多年，但严格来说，在这些研究中，丧葬仪式只是用于分析与佐证文化大一统的素材。尽管如此，这一脉的研究对中国丧葬仪式的研究以及中国大众宗教的研究理路仍有长期的影响，也将丧葬仪式研究从地方社会与文化或丧葬仪式自身的符号意义等视角拓展开来。

这一话题并非不新颖，但最为密集的讨论的刺激者，还是哈佛大学的华琛教授。早在1988年前后，华琛便在其与罗友枝主编的《帝国晚期与当代中国的死亡仪式》②（J. Waston & Rawski，1988）一书的序言中直接提出这一议题：是什么将中国文化给统合在一起，同时能在因地点与社会群体的不同而存在差异性以及仪式实践的多元化，这种差异与多元又是如何可以与中国存在大一统文化这一观念并存的?③ 华琛在为文集提交的导论式论文"中国丧仪的基本结构——基本形式、仪式次序与展演的重要性"中，提出其核心观点：只要恰当地举行仪式就好，仪式参与者对死亡或来生的信仰如何则并不那么重要，也就是说，展演（performance）比信仰（belief）更重要。所谓"仪式结构"是仪式元素（行为、惯例与展演等）的独特组合方式，包括意识形态与展演两个领域。在意识形态领域，涉及的是生与死之间关系的抽象观念，但却并没有确立一个普同的信仰或不加置疑地接受的"真理"，只有一些相似的要素与逻辑。而展演领域，华琛认为首先需将丧仪（funeral rites）与处理仪礼（rites of disposal）区分开来。从民族志材料来看，丧仪大约在明清时期形成了一个一统的结构与仪式次序，其中包括九个相继进行的环节：哀号报丧、披麻戴孝、沐浴更衣、设奠荐祭、设神主、礼聘仪式专家、奏乐安魂、大殓与出殡。与丧仪的一致性不同但却并不矛盾的是，处理仪礼在幅员辽阔的中国存在着极大的地域差异与不同社会阶层的不同实践方式。因此，华琛认为"这便是中国达成文化标准化的精髓所在——这一标准化体系在高度的大一统结构中，仍能容许相当程度的多元存在"④。

华琛开启的议题引起了广泛的讨论，也影响了一批研究中国汉人丧葬仪式与大众宗教

---

① Wolf, Margery, *Women and the Family in Rural Taiwan*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1972, pp. 50 – 68.

② Waston, James & Rawski, Evelyn, eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.

③ Waston, James, "Preface", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. Ⅹ – ⅩⅤ.

④ Waston, James, "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 3 – 19.

的研究，使得仪式与汉人文化大一统之间的关系得到广泛探讨，并且探讨的着眼点也延展到当代丧葬仪式变迁中展演与观念间的关系。罗友枝通过对帝王的葬礼、服丧与祭祀的分析，指出其流程无出华琛所分析的汉人丧仪的结构，这正说明大小传统之间在历史进程中不断相互影响，从而呈现出结构上的一致，而这也正是中国文化一体化得以实现的仪式根基。[①] 怀默霆（Martin K. Whyte）着眼的便是1949年以来中国内地的葬礼及相关仪式。他指出，在共和国体制下，对人民生活的改革成为新的社会革新方式，于是人的死亡前所未有地成为国家的事务，遭遇到相当彻底的改革，并且与政治直接相关。经历了极端时期及其后的复兴，丧葬仪式呈现出显明的城乡之别：城镇里的仪式与观念发生着巨大转变，而乡村则更多地保留着一些传统的因素。然而即便如此，城镇里的人仍然是文化意义上的中国人，因此，与帝国时期强调规范行为不同，共和国体制下的文化大一统靠的是正统观念而无所谓正统实践。[②] 尽管华琛对此的理解略有不同。[③]

此外，Ellen Oxfeld 也探讨了当代的丧葬仪式，关注的是1995—1996年，广东北部的梅县的一个客家村寨的葬礼，并试图融入历史维度，并调和正统实践与正统观念之争。她描述了帝国时期、民国时代与共和国体制下的丧葬仪式及其变迁，认为，丧葬仪式中折射出来的当地人的多种观念形态都可以被一个概念所涵盖，即“良心”（consciousness）。这个良心亦是一种对道德债务的有意识记忆与偿还，并且在各个时期均如此，并构成了文化大一统的基础。[④]

直至近年，《近代中国》出了一期专号：“中国的仪式、文化标准化与正统实践——华琛理念的再思考”[⑤]，重新梳理了地方信仰和仪式所体现的地方传统多元性和中国文化大一统之间的关系，探讨如何能将“礼仪”和“信仰”两个概念并置，共同贯通于研究之中，并且更进一步地给予充满地方差异与多元化的异端实践（heteropraxy）更多关注，探讨其与伪正统观念（pseudo - orthopraxy）是如何与正统实践与正统观念一同构建了中国文化的大一统的。此后，在《历史人类学刊》上，亦先后刊登了科大卫（David Faure）与刘志伟

---

① Rawski, Evelyn S., “The Imperial Way of Death: Ming and Ch'ing Emperors and Death Ritual”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 248 - 253.

② Whyte, Martin K., “Death in the People's Republic of China”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 310 - 316.

③ 华琛对这类问题的理解略有不同，他认为，首先共和国体制下的改革同样是从仪式规范开始的，然后才引导到了观念的一致上，这也正是怀默霆的描述所呈现的过程；其次，历史表明毛泽东曾经试图直接推行正统观念的做法，最终引发的是一种灾难性后果，这正证明正统观念的形成需要正统实践来引导。

④ Oxfeld, Ellen, “‘When You Drink Water, Think of Its Source’: Morality, Status, and Reinvention in Rural Chinese Funerals”, in *The Journal of Asian Studies*, 2004, 63 (4), pp. 961 - 965.

⑤ 即 *Morden China* (*Ritual, Cultual Standardization, and Orthopraxy in China: Reconsidering James Waston's Idea*), (vol. 33), 2007。

对华琛专号的批评[①]，以及苏堂栋（Donarld Sutton）对科刘二人的回应文章[②]。尽管两篇文章互有批评，但在关于丧葬仪式的研究中，均给出了这样的启发：首先，中国文化大一统确实拥有一个结构，而结构本身并非研究的重点，形成结构的复杂历史过程才是研究要点，这也就意味着丧葬仪式的研究亦应更多关注其广泛的相似性形成的历史过程；其次，仪式行为背后有着一套观念与传统，与师承传统、文字、国家权力相关，但也需关注到地方微观政治与实践者的能动选择对之的影响。

无论研究者的立场如何，这样一套仪式流程与观念传统，亦是在历史过程中逐渐形成的，某些环节甚至是非常晚近才形成的，并且与民间的具体实践之间有着长久互动，相互影响。比如说，在帝国末期，在丧葬仪式中流露哀痛之情是仪式流程的一个重要环节，[③]但在历史上，精英传统中却对丧葬仪式中的情感表达方式有过很大的争议，最初精英认为应克己，故葬礼中也应自制，不可宣泄哀伤之情。这一状态直到晚明之后才有实质上的改变，才允许提倡丧葬仪式应成为情感自然宣泄的场合，尤其是哀痛的情感更应直接表达出来。[④] 而从当代田野考察的角度来看，大小传统之互动亦对丧葬仪式产生了重要影响，如郝瑞在探讨灵魂观时指出，关于灵魂的观念有着精英观念上的与民众实践中的两种区分与相互关联，二者共同影响了丧仪的实践与相关看法。[⑤] 孔迈隆在探讨灵魂观与救赎时也指出，民众的灵魂观以及仪式中的救赎与帝国之间有着密切关系，并显然得到了帝国的首肯，因为这一观念与救赎行为是如此地广为接受，而帝国在地方的代理人即取得功名或未取得功名的精英们，显然不可能脱离之外，并且帝国也需借此而建立自身在地方的地位。[⑥]

## 四、丧葬仪式之特点

综观近几十年来的研究成果，研究者们同样关注着仪式与社会组织、社会关系与社会整合等方面的功能与作用，并在仪式的社会功能基础上进而拓展了研究的主题，探讨仪式行为的意义、人们对仪式的理解、仪式符号象征、支撑着仪式的观念形态等面向。因此，

---

① 科大卫、刘志伟：《"标准化"还是"正统化"？——从民间信仰与礼仪看中国文化的大一统》，《历史人类学学刊》（第六卷）2008 年第 1、2 期合刊，第 1—21 页。

② 苏堂栋：《明清时期的文化一体性、差异性与国家：对标准化与正统实践的讨论的延伸》，汤芸译，《历史人类学学刊》（第七卷）2009 年第 2 期。

③ Waston, James, "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance", in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Rittal in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p. 5.

④ Kutcher, Norman, *Mourning in Late Imperial China: Filial Piety and the State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 50 - 60.

⑤ Harrell, Stevan, "The Concept of Soul in Chinese Folk Religion", in *The Journal of Asian Studies*, 1979, 38 (3), pp. 519 - 522.

⑥ Cohen, Myron L., "Souls and Salvation: Conflicting Themes in Chinese Popular Religion", in James Waston & Evelyn Rawski eds. *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 190 - 195.

综合上述研究可以看到，丧葬仪式的研究即便侧重点各不相同，但在细节上必然涉及以下几个方面，而这几方面其实也正是丧葬仪式本身的基本特点。

（一）作为社会事件与文化整合的丧葬仪式

丧葬仪式虽源于个人的死亡，但却是一个社会事件，因为扮演着特定社会角色的个人生命的终结，也意味着社会自身需要进行重新动员与调整，以使社会完整有序。如 Gene Cooper 所指出的，对于社会而言，个体的独特性是无从取代的，但从社会整体来看，个人的消亡却并未改变代际关系之结构，也就是说，社会结构逻辑仍然如旧。因此，个体肉身消逝时会留下许多与之相关的可见与不可见之“遗产”，包括财产、家属与后代、社会地位、社会关系等，通过按时举行的各类与死亡相关的仪式，“遗产”才可能依循代际关系结构得以“继承”与分享，从而重建与维系社会平衡。[①]

对于中国社会而言，家庭是最为基本的社会组织单元，因此，丧葬仪式首先是亡者家庭的仪式，实现的是家庭内部的社会经济关系的调整。作为一个男性继嗣的宗族社会，中国汉人的丧葬仪式实现的也是宗族内的调适与延续。而不论是家庭或是宗族，都不是一个封闭的单元而必然与其他社会成员发生着各种联系，建立起各种社会关系，从而实现社区的整合，社会秩序的维系，也使得丧葬仪式成为一种公开的竞争性展演，并带有道德意味。弗里德曼[②]和芮马丁[③]都用民族志材料表明，宗族间总通过隆重的葬礼来彰显自己的能力；华琛等也称，体面的葬礼是家庭社会关系与社会地位的展示与确认。[④] 即便是在当代，Ellen Oxfeld 的研究也表明，丧葬仪式仍旧关乎“面子”，可以说，丧葬仪式也是亡者家庭与家族成员共同出演的一部戏剧，成员各有其相应角色，而社区中的人则会品头论足，评判其孝道，也评价家庭的社会联系是否广泛，给予其一种道德压力。[⑤]

由此可见，不论分析视角如何，但总体上，研究者均有一个共识：从社会结构来看，中国汉人社会组织的基本单位是家庭而非个人；从时间观来看，结构化的时间是丧葬仪式获得其意义与力量的潜在因素。这意味着个人的死亡与丧葬仪式都并非个体主义视角所能理解的社会事件，必须放在家庭与家族之内进行，然后再放在更广阔的社会关系中来分析。

---

① Cooper, Gene, “Life - Cycle Rituals in Dongyang County: Time, Affinity, and Exchange in Rural China”, in *Ethnology*, 1998. 37 (4). pp. 390—394.

② 弗里德曼：《中国东南的宗族组织》，刘晓春译，上海人民出版社 2000 年版。

③ Whyte, Martin K., “Death in the People's Republic of China”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 310 - 316.

④ Waston, James, “The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 3 - 19.

⑤ Oxfeld, Ellen, “‘When You Drink Water, Think of Its Source’: Morality, Status, and Reinvention in Rural Chinese Funerals”, in *The Journal of Asian Studies*, 2004, 63 (4), pp. 985 - 990.

（二）丧葬仪式对死亡的分类

钱穆先生曾指出，“人”之所以成其为人，首先在于其有“性”，即生命以及区别于其他生命体之天性，更重要的还在于其肩负“人道”，即善尽我性。这便意味着，完整的“人”并非是一种存在，而是一个“做人”即“尽性”的过程，至于“做人”能“做”到何种程度，则与外在的“命”有关。[①] 因此，人并非生而为人，而是必须在各人生阶段履行其相应的义务，方才成其为完整的“人”，而这也成为是否为亡者举行以及如何举行丧葬仪式的一个标准。

汉人依据人是否完成了其人生阶段的各项义务，将死亡分为“好死”与“凶死”两类。对于汉人而言，人生历程常常是以各种仪式来标志其阶段的，包括出生、成丁、结婚、生子，最后到达死亡。“好死”便是经历了成年、结婚、生子等系列人生重要礼仪后，因常见疾病或因衰老而死亡，因而其丧事被称为“白喜事”，需隆重与完整地操办相应的仪式流程。而“凶死”包括两类，一是未完成人生阶段所应完成的仪式便过世，如未成年、未婚、无后等均为非正常死亡之人，这类人大多不能进入祖先的行列；二是不论是否完成人生阶段，因灾等原因导致的死亡，如溺水、犯罪被处死、自杀等。不论是哪种凶死，都会被认为是凶险之事，需要有一系列仪式来驱除污秽。[②]

对待好死，丧葬仪式会以隆重的方式举行，并成为一个公开的戏剧，上演着各种社会关系，也展现着各种社会矛盾。而对待两类凶死，汉人社会有着相应的仪式，且各地对两类死亡的区分及仪式形式基本相同，这些在上述各种研究中均有详细描述。

（三）作为再生的死亡与两个世界的交流

对于个人生命而言，死亡是一种终结，但丧葬仪式却是以终结作为一种开始，这种开始不仅仅是社会意义上的重整与延续，更是通过将亡者送入另一个世界而获得新生的开始。也正是相信亡者未消失而是在另一个世界获得了新生，并且与生者保持着沟通，这才给予丧葬仪式结束后的各种祭拜仪式以可能与可信的空间。亡者所处的世界，或被称为灵魂世界，或被称为阴间地府，是神秘的，不同于凡人世界的，与之沟通需要借助专业人士的力量，但一般人也可以通过供奉与祭祀来取悦于祖先，且这一世界，以及掌管的神之体系，如同现实世界的一个镜像，为生者建构了一个可以与亡者交流的可能与机会。[③]

通过仪式而与亡者进行的交流，并非单向度的，其本质上是一种互惠交换。如芮马丁强调的，人们与祖先的交流所建立的是一种互惠关系，即通过合适的葬礼、好风水的坟

---

① 钱穆：《中国思想通俗讲话》，生活·读书·新知三联书店 2005 年版，第 45 页。

② Oxfeld, Ellen, "'When You Drink Water, Think of Its Source': Morality, Status, and Reinvention in Rural Chinese Funerals", in *The Journal of Asian Studies*, 2004, 63 (4), pp. 76 - 97.

③ Ahern, Emily M., *The Cult of the Dead in a Chinese Village*, California: Standford University Press, 1973, pp. 28 - 56.

地、各种与祖先的交流仪式以及给祖先的供奉，来换取祖先的护佑以获得好的生活状态。[①]而使得这种互惠交换得以可能的，乃在于凡人世界与灵魂世界之间的同构性，并且许多研究均是从“神—祖先—鬼”之具等级性的体系来解释与分析这种同构，在这样的体系里，天国与地府的神明就如同帝国的官僚体系，而祖先与各种鬼也正如同帝国的各色臣民。[②]这种将凡人世界与灵魂世界相互区分又相互勾连的观念，亦有其历史与社会文化，如莫里斯·布洛克（Maurice Bloch）和约翰森·佩里（Jonathan Parry）所指出的，在中国这样一种权威的地位被理解为位于一个永恒不变的秩序的系统之中，处于不同地位的个人各不相同，社会秩序也并非真的永恒不变，于是个体的特性与事件的流动性都为这一理论上不变的世界带来挑战，威胁其延续性。这一矛盾的解决，需要克服个体的特性与不可重复的时间，这样，死亡便必须呈现为一种更新的循环过程之一部分。[③]

总之，凡人的世界是一个线性时间的世界，有着明确的生死之区分，而灵魂的世界是一个无时间的世界，但有着鲜明的道德评判标准与机制。而丧葬仪式与后续祭祀穿梭于两个世界之间，将两种时间关联在一起，形成了一套相关的知识、礼仪与观念形态。因此，作为一种过渡仪式，丧葬仪式中包含的是一种再生的循环。

（四）祛除污秽与重建秩序的丧葬仪式

死亡事件与亡者尸体均被视为一种不洁以及对生者世界的可能威胁，正如玛丽·道格拉斯（Mary Douglas）所指出的，尸体与灵魂具有象征意义，人刚过世时的尸体与灵魂未得以妥当安置，因而是一种不洁之物，对社会而言是具有危险之物，需要通过仪式来完成其转化、溶解和腐烂的过程，直至尸体与灵魂进入其应存在的领域，洁净得以恢复，秩序方得以重建。因此，丧葬仪式的一个重要功能是确保亡者得以洁净与妥当安置，从而使活人的世界不致受到侵扰。[④]

在丧葬仪式中，整个仪式过程的禁忌以及所用之物品，无不以一种象征的方式极力消除由死亡所产生的污秽，以及由此可能引发的社会秩序失衡的危机。在上述研究中，即便未能如道格拉斯般细致解释不洁与危险之关系及其消除的意义，研究者也认识到丧葬仪式所具有的祛除污秽与安抚生者以延续社会秩序的社会功能。此外，女性在污染的洁净过程中，亦扮演着重要角色。在许多地方，在丧葬仪式里，均将女性放在与污染接触最多的地方，让女性吸收污染。而值得强调的是当女性得以洁净后，却又获得了强大的生殖力，即在女性的生殖力与肉身腐朽包含的混乱之间有着一种未被言明之可转化关系。

---

① Whyte, Martin K, “Death in the People's Republic of China”, in James Waston & Evelyn Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, p. 78.

② Wolf, Arthur, “Gods, Ghosts, and Ancestors”, in Arthur Wolf ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*, 1974, pp. 131 – 182.

③ Bloch, M. and Parry, J., “Death and the Regeneration of Life”, in Bloch, M. and Parry, J. eds., *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, NY, Port Chester, Melbourme, Sydney: Cambridge University Press, 1982, pp. 1 – 44.

④ 道格拉斯：《洁净与危险》，黄剑波、卢忱、柳博赟译，民族出版社2008年版，第80页。

在有二次葬习俗的文化里，对污染的理解更为细致。真正造成污染且带有威胁的是血肉，而非骸骨，因为它会腐朽消逝，表明一种生物的不可逆转的终结；而长久存在的骸骨则象征着一种社会延续性，而不被认为是污染之物。关于“血肉”与“骸骨”的二分，如芮马丁所分析的，表现了两种祖先权威之形式的交错：血肉代表着亡者必须放弃，而骸骨则代表着亡者可以坚持。于是，二次葬便是在象征性地宣称，后代继承祖先的部分权威（社会地位与经济资源），与此同时亦承认自己仍将活在祖先之荫蔽下而并未与之决裂。社会的更新与延续便在这种二分之下得以实现。[①] 而华琛对此的理解稍有不同，他认为二者的对立是阴与阳、男与女、厄运与好运之紧张关系的表达。在他看来，去除（祛除）血肉以保存骸骨表达着父系家族体系之意识形态，以及对阳与洁净的仪式化追求。[②]

此外，如前文所描述的，不洁还源自对灵魂的不当安置，使得其不在其位而造成污染以及对生者及社区的危害，也源自于受到阴间道德审判的灵魂逃离地狱到阳间作恶而带来的污染以及对秩序的破坏等。总之，对于汉人社会来说，死亡、尸体、灵魂均是产生污染之源头，需要通过各种仪式，将之进行转化，并放在相应的位置上，从而祛除污秽，重归洁净，恢复秩序，即达到清吉平安。

无论是侧重从上至下或自下而上的角度，还是从历史过程或是基于当代田野考察，有关大小传统的探讨，都提醒着研究者，丧葬仪式并非一个地方内生的人生仪式，也并非一成不变的行为方式，其中所用的仪式物品、科仪文本、仪式专家、文字的运用、仪式音乐、舞蹈等，无不与地方所处的更大社会文化与历史过程勾连在一起，因此，任何社区的丧葬仪式既是一个更大社会文化体系影响下的结果，同时也推动着这一体系的变迁。这也就意味着，丧葬仪式研究一方面需要拓展视野，将地方视为一个处于内外、上下之关系结构中的开放体系；另一方面，仍需进行如格尔兹（C. Geertz）所提倡的“深描”之方法[③]，基于当地社会文化而细致深入地进行一种文化的解释。亦只有这样，才能更好地研究与理解丧葬仪式及其内在意义，这亦是上述各种研究所给出的启发。

---

① Ahern, Emily M., "The Power and Pollution of Chinese Women", in Margery Wolf and Roxane Witke eds., *Women in Chinese Society*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1975, pp. 199 - 205.

② Watson, James, "Of the Flesh and Bones: The Management of Death Pollution in Cantonese Society", in M. Bloch and J. Parry, eds., *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 178 - 182.

③ 格尔兹：《文化的解释》，纳日碧力戈等译，上海人民出版社1999年版，第36页。

# 近三十年来中国古代丧葬史研究综述

郎　洁

丧葬行为和丧葬礼俗，作为中国自古以来极富特色的社会和文化现象，具备丰富的内涵和厚重的历史沉淀。而关于中国丧葬史的研究，也是中国历史和文化领域的一大课题。该课题所涉及的外延非常广阔，内涵又极为复杂，需要多学科多角度地去探索和考察。加之近年我国田野考古工作的多项重大发现，以及人类学、社会学等学科的深入拓展，丧葬史研究呈现出异彩纷呈的面貌。自夏之乾编《中国各族葬俗研究论著目录索引》[1] 后，关于丧葬习俗的研究综述就多呈现出细分类目、单独成文的情形。由于笔者水平所限，特对于近三十年——尤其是近十年来的丧葬史研究进行简要的概述，希望助力于有志于此的专门研究者。

## 一、综论及专著

自20世纪30年代商务印书馆出版了杨树达先生所作《汉代婚丧礼俗考》[2] 的第二部分《丧葬》至今，历代学者从事与丧葬习俗与丧葬史有关的专门研究就不绝如缕。80年代初宋德辙的《丧葬仪观》[3] 是关于通过丧葬仪式的举行来研究中国丧葬思想的早期作品，虽然叙述比较简略，但是其话题意识和贡献是非常重要的。在此之后，郭于华的《死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观》[4] 通过对丧葬仪式、习俗的社会和意识两方面的具体阐述，说明民间传统丧葬仪式对于社会结构的完整与稳固有着重要的作用，民间丧葬礼俗所表现出的死亡观念亦即生命观念是潜藏于人们内心的一种二元对立的文化结构。郑晓江的《善死与善终——中国人的死亡观》[5] 和靳凤林的《窥视生死线——中国死亡文化研究》[6] 两文则是对于中国人死亡和丧葬观念的简要介绍。

---

① 夏之乾编：《中国各族葬俗研究论著目录索引》，中国社会科学院民族研究所民族学研究室编印，1989年。

② 杨树达：《汉代婚丧礼俗考》，上海古籍出版社2002年版。

③ 宋德辙：《丧葬仪观》，中国青年出版社1981年版。

④ 郭于华：《死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观》，中国人民大学出版社1992年版。

⑤ 郑晓江：《善死与善终——中国人的死亡观》，云南人民出版社1999年版。

⑥ 靳凤林：《窥视生死线——中国死亡文化研究》，中央民族大学出版社2000年版。

除了丧葬思想观念的形成与发展这一主要议题外，中国古代的民间丧葬文化也是学者们讨论最多的议题。罗开玉的《丧葬与中国文化》[①] 一文利用大量考古发掘、民族调查、文献古籍资料，分上下两篇，从文化和习俗两方面对于中国丧葬行为的各异和发展作了系统而简略的阐述。周苏平的《中国古代丧葬习俗》[②]、徐吉军与贺云翱合著的《中国丧葬礼俗》[③] 对大量的历史文献和文物考古资料进行了深入而细致的分析，运用历史学、考古学、民俗学、文化人类学、民族学、哲学、社会学、心理学等学科理论，比较全面而系统地考察了中国社会的丧葬形态和历史，从两种不同的丧葬观到各地、各族不同丧葬礼俗的介绍入手，推动了中国丧葬史研究方法的多样性。在此之后，徐吉军又写成《中国丧葬史》[④] 一书，将研究重点放在了丧葬礼俗在长时段历史过程中的演变上，简要地总结和归纳了中国丧葬礼俗发展和变化的形态和规律。陈华文的《丧葬史》[⑤] 从中国历史上丧葬的起源与发展、葬礼的制度化和等级化、陵寝仪制、葬法葬式，以及葬俗的历史变迁和地方化进程这几个方面，对于丧葬史的变迁进行了概要说明。雪犁主编的《中华民俗源流集成·仪礼丧葬卷》[⑥] 分“仪礼卷”和“丧葬卷”，对于中国各地的丧葬特色民俗进行了简要的概述和介绍。王计生的《事死如生：殡葬伦理与中国文化》[⑦] 从中国文化、伦理观念的维度来透析中国葬制的起源、发展与演绎，着重研究和阐述近现代以来中国殡葬习俗的沿革以及深层伦理文化内因。李如森的《汉代丧葬礼俗》[⑧] 花费了大量的精力深入地分析和研究了汉代墓葬材料中包含的各种历史信息。

丧葬制度研究不仅是丧葬文化研究的出发点，也是中国古代史研究的重点问题之一。杨宽的《中国古代陵寝制度史研究》[⑨] 一书分上篇：中国皇帝陵的起源与变迁，中篇：古代陵寝制度若干问题的探讨，下篇：古代陵寝和陵园布局的研究三个部分。该书是杨宽先生探讨古代陵寝制度史的成果汇编，他试图通过对中国陵寝制度，特别是秦汉陵寝制度的厘清，来探讨其发展变化的线索。时至今日，杨宽先生的研究仍然对研究中国古代陵寝和丧葬史具有重要的参考价值。丁凌华的《中国丧服制度史》主要从不同的断代历史时期，对中国各地区葬服制度的发展与演变以及其发展过程中的地方特色与民族特色进行了研究。

郑德坤、沈维钧合著的《中国明器》（1992）及陈明芳的《中国悬棺葬》（1992）两书主要是从考古发掘与研究的角度出发，利用考古学与历史学的方法进行研究。前者重点

---

① 罗开玉：《丧葬与中国文化》，三环出版社 1990 年版。
② 周苏平：《中国古代丧葬习俗》，陕西人民出版社 1991 年版。
③ 徐吉军、贺云翱：《中国丧葬礼俗》，浙江人民出版社 1991 年版。
④ 徐吉军：《中国丧葬史》，江西高校出版社 1998 年版。
⑤ 陈华文：《丧葬史》，上海文艺出版社 1999 年版。
⑥ 雪犁主编：《中华民俗源流集成·仪礼丧葬卷》，甘肃人民出版社 1994 年版。
⑦ 王计生：《事死如生：殡葬伦理与中国文化》，百家出版社 2002 年版。
⑧ 李如森：《汉代丧葬礼俗》，沈阳出版社 2003 年版。
⑨ 杨宽：《中国古代陵寝制度史研究》，上海古籍出版社 1985 年版。

在于说明丧葬礼俗中，不同历史时期器物的分类与用途的演变，后文主要是讨论悬棺葬这一特殊的葬俗形式在中国的出现与传播所反映出的历史问题与地域特色。针对特定区域进行细致的分析和调查，从事具有地域特色的研究，是丧葬史研究的新开拓与新领域。入手较早且较为重要的专著有霍巍、黄伟的《四川丧葬文化》（1992）与何彬的《江浙汉族丧葬文化》（1995），此两本书的写作和研究重点在于针对四川和江浙两地的葬俗调查和研究，进一步理解四川、江浙两地古代文化传统的形成及其与中原文化、周边文化之间的区别与联系。

## 二、思想与信仰

丧葬史思想与丧葬观念的形成和演变，是讨论一切丧葬行为与丧葬礼俗的思想根源和上层解释，在这一方面的研究，无论是从思想史还是民俗学角度的讨论，都是非常丰富的。

郭鲸鲲的《从〈梨洲末命〉看黄宗羲的丧葬思想》（1986）是20世纪80年代对于丧葬思想方面比较专门的研究。该文是从对于黄宗羲的遗作《梨洲末命》文献的研究切入，探索以黄宗羲为代表的明末清初士人阶层的丧葬思想的形成和表现。李锦、刘琨的《中国古代的鬼魂崇拜及其文化影响》（2001）在对“龙”字的本义及引申义的考察过程中，对中国古代的鬼魂崇拜及其文化影响进行了探究，认为崇拜鬼魂、畏惧鬼魂影响了先民大部分的生活形态，直至今天其影响力仍未消除。项晓静的《从古代丧葬制度中投射的伦理思想及宗教观念》①、蒲生华的《〈左传〉中春秋贵族的葬礼、丧祭礼及其丧葬思想》② 阐述了《左传》中对春秋贵族的葬礼和丧祭礼的记述，尤其对落葬礼仪中的饰棺墓圹、出殡改葬、陪葬人殉、升降级葬及葬后祭礼等也有所涉及，这些记载不仅再现了春秋贵族崇隆威仪的葬礼和繁复持久的丧祭礼程式，同时也折射出了当时人们的灵魂不死、等级、宗法、孝道等思想文化观念。刘二辉、张俊丽的《〈论语〉所见丧葬礼俗管窥》③，主要是对《论语》中所涉及的丧葬礼俗的言论表达出的“慎终追远、民德归厚”的愿望，以及所渗透的儒家礼、仁、孝等核心思想进行梳理，并总结出其与汉族丧葬习俗传承的密切关系，对于深入理解文本与社会文化之间的关系具有参考意义。刘喜珍的《论传统丧葬制度的伦理根基及其伦理意涵》④ 论述了传统丧葬制度是宗法等级制的载体和宗法伦理的重要体现，以孝道作为伦理根基，其伦理意涵主要体现在感恩为重、丧主敬哀、哀而不伤、追思承志、丧祭致和五个方面。

---

① 项晓静：《从古代丧葬制度中投射的伦理思想及宗教观念》，《安康师专学报》2003年第3期，第32—35页。

② 蒲生华：《〈左传〉中春秋贵族的葬礼、丧祭礼及其丧葬思想》，《青海师范大学民族师范学院学报》2005年第2期，第29—34页。

③ 刘二辉、张俊丽：《〈论语〉所见丧葬礼俗管窥》，《大理学院学报》2010年第9期，第48—50页。

④ 刘喜珍：《论传统丧葬制度的伦理根基及其伦理意涵》，《船山学刊》2009年第1期，第91—95页。

李焕有的《周代丧礼思想文化及其河洛延续探微》[1] 一文认为周代的丧葬礼俗和丧礼中所反映出的思想观念在河洛地区延续至今。谢晓燕、魏红友的《汉代丧葬文化意识浅识》[2] 将汉代作为封建社会历史发展阶段的关键一环，研究丧葬文化意识反映当时社会的政治经济、宗教哲学等各个方面的状况，阐述中国传统的“鬼文化”和儒道释三家思想对汉代的丧葬文化意识产生的重要影响，简析汉代丧葬礼俗所反映出的古人丧葬文化意识。齐东方的《唐代的丧葬观念习俗与礼仪制度》[3] 一文是以考古学研究为依据，在对唐代墓葬的分区、分期、分类型研究的同时，探讨社会生活、政治体制中人的职务品位在死后的墓葬中表现出的等级差异，提供了一种多方位研究墓葬的条件，甚至直接联系到权力关系在丧葬活动中所起的作用。最后说明如果仅仅据墓葬本身来分析社会的变化，必然得出一些似是而非的看法，只有结合墓葬建造的丧葬观念与制度进行探索，才能接近历史的本来面目。姜守诚的《十王信仰：唐宋地狱说之成型》[4] 以唐宋时民间盛行的十王信仰为中心予以考释，并结合有关道教文献对时人丧葬礼俗及宗教信仰加以探讨。笔者着眼于从唐宋道教文化分析当时汉地民众的丧葬形式和冥界观念，有助于深化对道教文献的理解，也有助于全面揭示所处历史跨度下的文化背景和宗教氛围。

李建宗的《仪式与意识：对丧葬的解析》[5] 一文以甘肃陇中地区的丧葬习俗为研究对象，通过对丧葬仪式中隐含的灵魂、亲情、恐惧、狂欢四种意识的分析，探讨在丧葬活动中的仪式和意识之间的关系。任辉、李波的《鲁南丧葬文化中的道德哲学研究》[6] 说明鲁南丧葬文化属于传统儒家大文化背景下的一个亚文化系统，其礼仪程序及其内容典型地反映了世俗道德准则的不确定性、不可靠性和他律性以及道德情感的实用性、功利性特征。所以，鲁南丧葬文化所显示出来的基本伦理特征是功用性、外在性和随机性。与之相较，宗教道德与理性道德虽各自有不同特点，但也具备自律性、稳定性的共性，以及道德观念的严肃性、理智性和情感的真实性等共同性特征。虽然这两者之间的道德本质也有区别，但是在丧葬形式上，节制与节俭则构成了它们的共性和一致性，其实质在于其道德信念的本真。

## 三、祭祀与礼制

关于丧葬祭祀与丧葬制度方面的研究是传统中国古史研究与丧葬史专门研究交叉面最广，也是最受瞩目的研究。笔者试图从断代史的丧葬制度研究、总论性研究、地方制度专门研究三个角度，对此方面的研究作简要的介绍。

---

① 李焕有：《周代丧礼思想文化及其河洛延续探微》，《洛阳理工学院学报》2009 年第 6 期，第 5—11 页。
② 谢晓燕、魏红友：《汉代丧葬文化意识浅识》，《兰州教育学院学报》2010 年第 6 期，第 48—50 页。
③ 齐东方：《唐代的丧葬观念习俗与礼仪制度》，《考古学报》2006 年第 1 期，第 59—84 页。
④ 姜守诚：《十王信仰：唐宋地狱说之成型》，《湖南科技学院学报》2010 年第 3 期，第 81—87 页。
⑤ 李建宗：《仪式与意识：对丧葬的解析》，《文化学刊》2008 年第 3 期，第 6—19 页。
⑥ 任辉、李波：《鲁南丧葬文化中的道德哲学研究》，《枣庄学院学报》2009 年第 4 期，第 109—112 页。

王文涛的《从丧葬福利看汉代社会的等级性特征》[①] 说明汉代社会的等级性特征不仅表现在社会成员生前，在丧葬福利上也表现得十分突出。丧葬福利主要施行于贵族、官僚等阶层，有着典型的身份性特征。丧葬福利内容主要有丧假、赙赠、赐茔地、赠印绶、荫子等，等级差别鲜明。与西汉相比，东汉丧葬福利的规定更加具体。丧葬福利客观上助长了当时的厚葬风气。实施丧葬福利的目的是笼络臣下，推行以“孝”道为核心的伦理教化。《汉代丧归制度初步研究》[②] 说明汉代丧归制度是在继承先秦丧归制度的基础上逐步形成的。西汉时期的丧归制度具有明显的等级性和阶级性特点，尤其是官赙制度和玉衣制度表现得更为明显。东汉时期的丧归制度是在继承西汉丧归制度的基础上完善形成的。为了进一步稳固统治，扩大官赙的范围，朝廷明文规定了各级贵族、官吏卒后所“赙”之规格，进一步完善和健全了赐谥赠官印制度，对后世产生了重大的影响。张鹤泉的《东汉丧葬吊祭考》[③] 一文指出东汉时期，吊祭是丧葬活动中的重要仪式。在皇帝、贵族、官员的丧礼以及平民的丧葬活动中，吊祭是表达对死者哀思的一种重要方式，但由于社会等级差别，吊祭的方式并不相同。在国家丧礼中，吊祭的不同方式体现丧礼规格的差异。在私人丧葬活动中，吊祭受到各种社会关系的影响，因而成为吊祭者与丧主联系的一种方式。王子今的《再议曹操高陵葬制——以对曹丕黄初三年诏的分析为中心》[④] 对于曹丕黄初三年（222）诏所透露的有关曹操高陵葬制的信息进行了相关讨论，认为高陵“陵上祭殿”确实存在。被称为曹丕“终制”的诏令被赋予传世之戒条的意义，当时已在相当广泛的范围内公布。马端临注意到的“魏武父子遗令俱欲薄葬”表现出了连贯性和完整性，其中所透露的有关曹操高陵葬制的信息亦有更值得我们确信的价值。陈颖的《三国时期的薄葬与厚葬》[⑤]，对于三国时期的丧葬习俗的变化情况、特征及形成原因作出了分析。金爱秀的《北魏丧葬制度初探》[⑥] 认为北魏丧葬制度系承袭汉魏、西晋并融合东晋、南朝之制而来，但也具有自己的民族特点和时代特征。北魏丧葬制度的形成和发展，与北魏社会的汉化过程大体同步，不仅对东魏、北齐和西魏、北周的丧葬制度产生了直接影响，而且对隋唐的丧葬制度及其演变也产生了深远的影响。高二旺的《北朝葬礼之“尼礼”探析》[⑦] 一文，对正史《魏书》、《周书》、《北史》中所见的北朝时期尼姑丧礼殡葬仪式的记载作了探析，但是由于正史中所见的这些尼姑多是对于出家皇后的葬仪的描述，具有极强的特殊性，是否能够反映出北朝尼姑葬礼的风貌，仍有待考察。吴丽娱的《唐代的皇帝丧葬与山陵使》[⑧]

---

① 王文涛：《从丧葬福利看汉代社会的等级性特征》，《河北师范大学学报》2007 年第 4 期，第 125—129 页。

② 杜林渊：《汉代丧归制度初步研究》，《江汉考古》2009 年第 3 期，第 85—94 页。

③ 张鹤泉：《东汉丧葬吊祭考》，《古代文明》2009 年第 4 期，第 88—97 页。

④ 王子今：《再议曹操高陵葬制——以对曹丕黄初三年诏的分析为中心》，《南都学刊》2010 年第 4 期，第 28—31 页。

⑤ 陈颖：《三国时期的薄葬与厚葬》，《成都大学学报》2009 年第 6 期，第 81—85 页。

⑥ 金爱秀：《北魏丧葬制度初探》，《河南科技大学学报》（社会科学版）2004 年第 4 期，第 15—18 页。

⑦ 高二旺：《北朝葬礼之“尼礼”探析》，《宁夏社会科学》2006 年第 1 期，第 101—104 页。

⑧ 吴丽娱：《唐代的皇帝丧葬与山陵使》，《魏晋南北朝隋唐史资料》2008 年第 24 辑。

是唐代丧葬制度研究的代表作。此文认为唐代自从高宗朝李义府、许敬宗等定《显庆礼》取消“国恤”后，皇帝的凶礼仪注在国家的正礼中便被付之阙如，而皇帝丧事的举办也成为大臣和史书撰作者讳言的内容。这种情况虽然由于德宗朝颜真卿《大唐元陵仪注》的撰写而有所改观，但是有关唐朝皇帝凶礼的问题却仍显得扑朔迷离。由于皇帝的丧葬礼仪从最初的发丧成服、谥册、服丧、除服乃至最后的安葬山陵及祔庙活动要持续数月之久，而所有的凶事举办过程，唐后期都被置于山陵使的直接领导之下，故从山陵使的角度对皇帝丧礼进行发掘，推进了唐朝皇帝丧葬礼仪的研究。万军杰的《唐代多娶习俗之下的夫妇丧葬实态》[1] 阐述了唐代一夫多妻习俗下夫妇合葬的五种情况，并说明其中与诸夫人合葬的事例最多，应视为唐代多娶习俗下的丧葬常态，该文体现出对于唐代社会习俗研究的新角度。段塔丽的《从夫妻合葬习俗看唐代丧葬礼俗文化中的性别等级差异》[2] 一文认为“夫妻合葬”是唐代社会一种广为流行的丧葬习俗，其所蕴藏的性别文化内涵在于“妻从夫葬”，这是封建伦理道德观念在丧葬礼俗文化中的反映。在唐代“夫妻合葬”习俗中，“妻从夫葬”居主导地位，但“夫从妻葬”的合葬形式亦不乏其例。究其原因，与唐代社会开放、唐人礼法观念较松弛以及女性地位较高有密切关系。游彪的《“礼”“俗”之际——宋代丧葬礼俗及其特征》[3] 认为就现存资料来看，宋代士大夫阶层提倡实施规范的丧葬礼节，不仅继承总结先秦以来儒家的丧葬制度与理念，而且也依据宋代社会的实际状况加以改进完善，进而形成一套较为系统的“礼法”。这些礼仪很大程度上得到了统治者的认可，有些甚至成为朝廷颁布的政策或法规。然而，由于种种原因，“礼法”未必完全符合两宋社会现实，因而民间丧葬之“俗”便成为庶民百姓约定俗成的惯例。二者之间存在矛盾，却也相互协调，进而共生共存，这是宋代丧葬民俗的总体特征。叶春芳的《北宋皇帝丧礼探考》[4] 一文对于北宋一朝七帝丧礼进行了详细考察，对历来混淆不清的丧服问题，作出了清晰、明确的结论；对山陵使问题、服丧双轨制问题有独到的见解。孙冰的《明代宫妃殉葬制度与明朝“祖制”》[5] 阐述从明太祖朱元璋开始，大规模的宫妃殉葬制度死灰复燃，至天顺八年（1464）才从制度上被废除，并以“祖制”的姿态效法于后世。由此可知，明朝的祖制其实是一个动态的概念，是在朱元璋制定的祖训基础上不断添加或更改的层累体。

周洪的《江西丧葬风俗中的古礼遗存》[6] 试图从江西民间风俗中寻找出流失于野的古礼遗迹，为研究古礼进行初步探索，并以此了解中国古代社会状况及这些民俗对今天江西

---

① 万军杰：《唐代多娶习俗之下的夫妇丧葬实态》，《武汉大学学报》2008 年第 6 期，第 773—777 页。

② 段塔丽：《从夫妻合葬习俗看唐代丧葬礼俗文化中的性别等级差异》，《陕西师范大学学报》2005 年第 3 期，第 61—68 页。

③ 游彪：《“礼”“俗”之际——宋代丧葬礼俗及其特征》，《云南社会科学》2005 年第 1 期，第 103—108 页。

④ 叶春芳：《北宋皇帝丧礼探考》，《深圳大学学报》1993 年第 8 期，第 81—91 页。

⑤ 孙冰：《明代宫妃殉葬制度与明朝“祖制”》，《华中师范大学研究生学报》2010 年第 4 期，第 72—75 页。

⑥ 周洪：《江西丧葬风俗中的古礼遗存》，《江西师范大学学报》（哲学社会科学版）2002 年第 3 期，第 81—86 页。

社会的影响。杨华的《襚·赗·遣——简牍所见楚地助丧礼制研究》[①] 说明吊丧和助丧是古代丧礼中的重要环节，助丧活动包括赠、含、赙、奠等名目。本文对楚地出土的遣策进行排列，并在剥离两者的基础上，将楚地的丧葬简牍与礼经的文本记载进行对比复原，认为遣策登录的内容包括自备明器、死者生前旧物和他人三个部分，但又绝不只是这三者的总和。

朱小琴的《古代丧葬制度与丧俗文化》[②] 说明丧葬作为社会习俗的一部分，随着社会的发展而发展，有着自己的特点：事死如生、奉行儒家礼仪、等级森严。丧葬制度内容很多，既表现在葬礼的过程中，又表现在坟丘的建筑规模上。彭卫民、贺碧霄的《中国古代的家奠吊祭仪制》[③] 一文的结论认为祀祭丧葬文化在我国古代繁缛的礼节仪制中占有十分重要的地位。丧葬制度以礼教符号为载体，将个体的哀痛情感内化为文字，以试图对死亡这一永恒概念进行审视和对话，通过礼教来对吊祭程序进行点缀，使得丧亡的个体生命在“礼制”层面上存活于吊祭者内心成为了可能。华琛（James L. Watson）的《中国丧葬仪式的结构——基本形态、仪式次序、动作的首要性》[④] 一文是一个对文化同质化过程（cultural homogenization）的研究，认为在这些仪式中，动作比信仰更重要。只要是恰当地进行仪式，参与者对死亡或来生的信仰，也都变得不太重要。本文刻意采取一个辩论式的基调，可望引起其他人士以信仰原因来解释，从而激起大家讨论仪式在中国社会中的角色。

近年来，从事丧葬制度史研究的学位论文也层出不穷，厦门大学2008年硕士朱蔚的学位论文《〈仪礼·士丧礼〉、〈既夕礼〉所反映的丧葬制度研究》[⑤] 重新谨慎细致地释读了《士丧礼》、《既夕礼》文本，结合先秦两汉考古工作的丰硕成果，尤其是新近的出土资料，以传世文献与考古资料相结合的方法，对《士丧礼》、《既夕礼》所反映的先秦两汉丧葬制度作深入系统的研究。浙江大学2009年硕士王翠的学位论文《南北朝丧葬典礼考》研究南北朝时期的丧礼，说明它一方面继承了汉晋的传统，一方面又有了一些变革，以符合当时社会的需求。并指出：全国纷争的局面，使得两汉以来盛行不衰的厚葬习俗遭遇了冷落，而薄葬的观念取而代之，成为时代的主流。南北朝时期丧礼的变革对唐以后的丧礼产生了深远的影响。

## 四、习俗与民间社会

丧葬礼仪风俗与丧葬制度的变化是社会发展与变革的浓缩和反映。首先，笔者将从断

---

① 杨华：《襚·赗·遣——简牍所见楚地助丧礼制研究》，《学术月刊》2003年第9期，第49—59页。

② 朱小琴：《古代丧葬制度与丧俗文化》，《西安文理学院学报》2005年第6期，第43—45页。

③ 彭卫民、贺碧霄：《中国古代的家奠吊祭仪制》，《湖南人文科技学院学报》2010年第1期，第94—100页。

④ James L. Watson, "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance", James L. Watson and Evelyn S. Rawski eds., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley: University of California Press, 1988.

⑤ 朱蔚：《〈仪礼·士丧礼〉、〈既夕礼〉所反映的丧葬制度研究》，硕士学位论文，厦门大学，2008年。

代史研究中关于丧葬习俗与民间社会各种现象形成和表现的研究作一个简要的概括。

魏建震的《先秦赵国丧葬文化初探》[①] 通过对先秦赵国丧葬观念与丧葬礼俗、居丧制度与居丧生活、墓葬制度、谥法等内容进行研究，勾画出这些丧葬风俗中所包含的丰富的文化内涵，揭示出赵国丧葬文化的鲜明特点。张涛的《经学与汉代的丧葬、祭祀活动及复仇之风》[②] 说明两汉之时，民间习俗深受儒家经学的影响。这也表现在丧葬、祭祀活动和复仇风气方面。当时民间流行的丧葬仪式和随葬器物，人们推出的厚葬或薄葬主张等，大都以经学理论为依据。而盛行一时的复仇之风，更是人们贯彻儒家经义的直接体现。当然，较之早期儒家经典的记载和规定，汉代的一些习俗也发生了某种变异。周玫的《六朝青瓷中的丧葬礼俗》[③] 说明六朝青瓷所反映的厚葬风俗，包含了时人对天、地、人三者关系的深刻理解。它们是中国古代丧葬礼俗最生动形象的载体，是古代厚葬习俗的浓缩，更是古代人类天、地、人三者关系的体现。马国荣的《唐以前西域的丧葬文化》探讨了唐以前西域丧葬文化中的丧葬礼仪与葬法、葬具、墓穴结构、随葬品与墓葬地面设施等方面，各自都有独特的风格。盛会莲的《唐五代社会救助研究》[④] 一文中的第四章“民间社邑组织与社会救助”，利用敦煌文书中的大量社邑文书，并结合其他史料，探讨了唐五代时期社邑在丧葬、造舍、婚嫁、出行、患病及防范安全等问题上对社人的救助，并分析了社邑组织对民间救助的意义及历史局限性。巴姗姗的《唐代公主丧葬研究》[⑤] 研究了唐代公主这一社会特殊群体的丧葬情况，对于全面认识唐代公主的社会生活和深化唐代文化史的研究都具有重要意义。万军杰的《唐代改嫁再嫁女性丧葬问题探讨》[⑥] 一文通过对唐代女性丧葬情况的考察，观察唐人对女性改嫁再嫁的态度，以及其他影响女性改嫁再嫁的潜在因素。万军杰的《唐代“妾”的丧葬问题》[⑦]，利用传统历史文献和敦煌户籍残卷中对于唐人“妾”的数目进行探讨，并对于这类群体的丧葬仪式所反映出的社会风貌进行探讨。丁双双的《唐宋时期民间的丧葬消费习俗》[⑧] 把唐宋时期民间形形色色的丧葬消费习俗按时间顺序分为葬前、葬礼中及葬后三个阶段。其中的特色习俗主要有奢办凶具、娱尸宴宾、卜择建墓、隆办葬礼、佛道斋戒、祭祀宴游等。这些消费习俗大多渊源于前代，盛行于唐宋，也有的习俗因社会政治、经济、文化等方面的变革而烙上时代的印记。程民生的《宋代婚丧费用考察》[⑨] 认为在重礼俗、厚葬观念的支配下，宋代婚丧普遍耗费巨大，始终是民众的沉重负担。正如其政治、经济地位的悬殊一样，宋代不同社会阶层的婚丧费用，也

---

① 魏建震：《先秦赵国丧葬文化初探》，《邯郸师专学报》2002 年第 2 期，第 7—12 页。

② 张涛：《经学与汉代的丧葬、祭祀活动及复仇之风》，《山东大学学报》（哲学社会科学版）2001 年第 4 期，第 60—67 页。

③ 周玫：《六朝青瓷中的丧葬礼俗》，《东南文化》2003 年第 11 期，第 75—79 页。

④ 盛会莲：《唐五代社会救助研究》，博士学位论文，浙江大学，2005 年。

⑤ 巴姗姗：《唐代公主丧葬研究》，硕士学位论文，陕西师范大学，2007 年。

⑥ 万军杰：《唐代改嫁再嫁女性丧葬问题探讨》，《天津师范大学学报》2007 年第 5 期，第 59—64 页。

⑦ 万军杰：《唐代“妾”的丧葬问题》，《魏晋南北朝隋唐史资料》2009 年第 25 辑。

⑧ 丁双双：《唐宋时期民间的丧葬消费习俗》，硕士学位论文，河北师范大学，2002 年。

⑨ 程民生：《宋代婚丧费用考察》，《文史哲》2008 年第 5 期，第 106—113 页。

存在着较大悬殊。宋代政府和家族乃至亲朋，多设有慈善设施和提供资金，用于帮助贫困者完成婚丧嫁娶，这是宋代社会文明进步的重要体现之一。雷玉华的《唐宋丧期考——兼论风水术对唐宋时期丧葬习俗的影响》[①] 是关于成都市东郊的一座北宋夫妻合葬墓出土的两合墓志中记述的墓主张确及其妻杜氏的丧葬年月和地点的研究。霍巍的《宋元时期的敦煌葬俗》[②] 从《马可·波罗游记》详细记载的敦煌一带所见丧葬仪式的全部过程出发，可看出当时丧葬仪式的主要程序和内容，不仅对了解当时敦煌的民情风俗，而且对考察宋元时期丧葬礼俗的变化都弥足珍贵。任同芹的《太平天国丧葬礼俗初探》[③] 分析了太平天国时期留下的史料后说明太平天国所推行的丧葬礼俗是中西文化折中的反映，阐述了传统的棺葬习俗在太平天国年间经历了一个由最初允许到禁止到屡禁不止而不得不默许的过程。

对于民间丧葬行为中所表现出的禁忌、信仰形成原因的研究，有代表性的有孙文福、王占琦的《丧葬禁忌生成的社会文化原因》[④]，该文将丧葬习俗作为一种民间社会的集体行为模式来讨论，从祖先崇拜、宗法制度、风水信仰、儒家孝道观、道教和佛教对于丧葬习俗的影响等方面来探讨丧葬行为中的“禁忌”形成的深层社会文化原因。宋艳萍的《先秦秦汉丧葬习俗中的数术行为》[⑤]，以先秦秦汉时期丧葬习俗中的数术行为作为研究对象，考察了先秦秦汉时期数术行为在丧葬习俗中的表现、地位，并对数术行为存在的社会原因、思想文化基础以及社会意义进行了探究。

对于丧葬行为中使用到的各种特殊器物所反映出的文化含义，学者也多有注意。冉凡的《祭品与祥物——纸钱与传统丧葬风俗心态谫论》[⑥] 探讨了纸钱作为一种普遍使用的丧葬和祭祀用品，既是实物又是一种象征符号，并具有各种复杂的象征功能，其间折射出传统丧葬风俗的基本观念和心态。程建的《纸行于汉俗丧葬》[⑦] 指出在传统丧葬文化历时的传承和因地域文化差异在现时代科技经济交融的作用下，纸在汉族丧葬礼仪中作为儒释道文化的载体，同时更融合现当代时代潮流的元素。该文试用社会学相关理论初步探索汉俗丧葬礼仪的传统文化与现当代文化的变迁与融合。华海燕的《中国古代冥币研究》[⑧] 从不同的角度分析冥币在历史上各方面的状况，说明冥币在各地不同场合的使用及形式，主要是在祭祀、丧葬等方面，使用形式有张挂、祭埋、抛撒和焚烧等。

---

① 雷玉华：《唐宋丧期考——兼论风水术对唐宋时期丧葬习俗的影响》，《四川文物》1999 年第 3 期，第 82—86 页。

② 霍巍：《宋元时期的敦煌葬俗》，《敦煌研究》1990 年第 3 期，第 38—42 页。

③ 任同芹：《太平天国丧葬礼俗初探》，《洛阳师范学院学报》2002 年第 4 期，第 82—84 页。

④ 孙文福、王占琦：《丧葬禁忌生成的社会文化原因》，《理论界》2006 年第 4 期，第 154—155 页。

⑤ 宋艳萍：《先秦秦汉丧葬习俗中的数术行为》，《管子学刊》2008 年第 2 期，第 71—77 页。

⑥ 冉凡：《祭品与祥物——纸钱与传统丧葬风俗心态谫论》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2004 年第 4 期，第 108—111 页。

⑦ 程建：《纸行于汉俗丧葬》，《学理论》2010 年第 24 期。

⑧ 华海燕：《中国古代冥币研究》，硕士学位论文，四川大学，2007 年。

## 五、文学、语言研究

丧葬习俗中所表现出的文化性一直也是语言学与文学研究领域的重要议题。这方面的研究主要分语言学研究、丧葬文体研究、文学研究以及文学与习俗之间的关系几个方面。

近年来，与丧葬习俗有关的语言学研究的代表作有：刘勇的《〈说文解字〉土部的文化说解》[①]，该文试图在分类训解《说文解字》中“土”部字类中对于上古先民农耕、丧葬、铸造等方面的行为表现与文字传承之间的关系。罗娟娟的《〈大唐开元礼〉丧葬礼词汇研究》[②] 以现存最早的国家礼典《大唐开元礼》为研究材料，穷尽性地分析了该书中的丧葬礼词。结合与“三礼”的历时比较，希望能定性定量地认识一部成熟时期官修礼典词汇系统的构成和来源情况，展现共时平面中的历时层次，为进一步认识其词汇面貌和从历史词汇学的角度进行研究打下基础，从而为汉语词汇史的研究提供一些新的材料和思考。李娟的《婚嫁丧葬文化词语研究》[③] 一文认为文化词语在词汇语义研究中占有重要地位，特别是古代文化词语的研究，对古代词汇语义的研究和现代训诂学的建立，有着非常重要的意义。但文化词语的训释仍存在较多的问题，应当成为训诂学的重点。本文选取婚嫁、丧葬礼仪两类文化词语作为研究对象，对二者的词义训释和反映的古代思想意识、制度等方面进行了较为全面细致的研究。

在悼祭文学与丧葬礼俗有关的文化意蕴的探究方面，王立的《悼祭文学主题与丧悼文化的精神史意义》一文中指出：“悼亡哀祭，它是一种较为恒久稳定的丧悼心态的文学表现，因而必须从人类精神史的角度全面把握；单纯地谈文学技巧、意义不免于褊狭和局限。”[④] 彭兰红的《丧葬礼俗的文化意蕴及文学功能》[⑤] 特从现当代文学作品中丧葬礼俗的描写展开分析，讨论了丧葬礼俗的礼、孝、生死观、灵魂观和阴间世界的起源，分析了这些丧葬礼俗描写在作品中对人物塑造、情节铺进、气氛营造等方面的文学作用，总结了作家对传统思想的吸收、再现与反思。胡玉兰《唐代亡故宫女墓志铭文的文化意蕴》[⑥] 一文从研究唐代亡故宫女的墓志铭书写方式和格式入手，试图解释这种文化载体与唐代后宫的丧葬制度、等级制度和管理制度的密切关系。刘先维的《墓志资料所见唐代归葬习俗研究》[⑦] 试图广泛搜集出土的唐人墓志资料，参以唐人文集和《全唐文》等文献资料所载唐人墓志，并结合笔记小说资料，在前人基础上对唐代归葬习俗进行研究。

中国古代丧葬制度和丧葬礼俗的发展一直都是礼制研究的重点，其中为了顺应制度需

---

① 刘勇：《〈说文解字〉土部的文化说解》，《扬州教育学院学报》2009 年第 2 期，第 18—22 页。
② 罗娟娟：《〈大唐开元礼〉丧葬礼词汇研究》，硕士学位论文，四川大学，2007 年。
③ 李娟：《婚嫁丧葬文化词语研究》，硕士学位论文，江西师范大学，2008 年。
④ 王立：《悼祭文学主题与丧悼文化的精神史意义》，《苏州大学学报》2001 年第 3 期，第 68—73 页。
⑤ 彭兰红：《丧葬礼俗的文化意蕴及文学功能》，硕士学位论文，兰州大学，2006 年。
⑥ 胡玉兰：《唐代亡故宫女墓志铭文的文化意蕴》，《哈尔滨工业大学学报》2006 年第 3 期，第 136—139 页。
⑦ 刘先维：《墓志资料所见唐代归葬习俗研究》，硕士学位论文，华东师范大学，2010 年。

要，产生了特殊的丧葬文体，如遣策、诔文、墓志等。这方面的专门研究有：魏灵水的《从汉墓遣策看汉代的丧葬文化》① 一文介绍了汉墓遣策出土的基本情况，并结合古代丧葬和遣策制度，发现汉墓遣策中包含了大量关于汉代丧葬习俗的信息，为我们观察和研究汉代的丧葬文化提供了借鉴。董芬芬的《春秋时代的谥制与诔文》② 介绍了西周形成了官谥官诔的传统，春秋时代对这些传统有所突破：士始有诔，有诔无谥；私谥私诔也悄然兴起。这些因素使得诔文逐渐摆脱制谥的目的而独立存在，内容上增加了寓哀的成分，抒情色彩更加浓重。春秋时代是诔文由应用文向文学作品发展的关键时期，后世如谥议、行状、哀辞等文体皆受其影响。陈鹏的《论六朝诔文的骈化及其艺术成就》指出诔文在六朝时期的骈化进程是比较缓慢的，而且数量也不多。因为节奏短促的四言句在叙事功能上有着一些不足之处，所以以四言句式为主的六朝诔文，既要叙事又要追求骈偶显然是一件非常困难的事情。相对于散体诔文，骈体诔文的长处在于注重藻饰，缠绵凄怆。江波的《唐代墓志撰书人及相关文化问题研究》③ 一文以唐代墓志撰人、书人及相关墓志文化为对象，就墓志所体现的唐代丧葬及志墓观念影响下的撰、书人生态进行整体性研究。涉及唐代墓志撰、书人整体署名情况，撰、书人身份及其与志主的关系，墓撰书的制度与民俗等问题。从制度性撰文书写、亲属撰文书写及托撰文书写三个方面分别展开调查与分析，并就官供丧葬及非官情况下墓志的撰书置办问题、未署名墓志撰书人问题作了专题探讨。

历代各种文学体裁中，或多或少会有大量关于丧葬习俗的描写，这为我们了解不同历史时期的丧葬民间习俗提供了大量的资料，但是由于文学本身的限制，其中所能包含的文化内涵需要专门的研究人员进行发掘和探索。范志军的《从〈日书〉看汉代人的葬日》④ 从所出土的秦汉时期选择时日吉凶的《日书》中的《葬日》篇的针对性研究出发，通过考察两汉时期所见的葬日，发现汉代上至帝后、下至平民，他们的丧葬日期一般都不能符合先秦礼制文献的相关记载，却符合《日书》的记载，这说明在两汉时期的选择葬日问题上，深受巫觋之风的影响。张连举的《元杂剧中的丧葬文化》⑤ 着重对元杂剧中所反映的元代汉族的丧葬仪式和风俗礼仪进行研究，从多个侧面反映出了元杂剧丰富的社会和文化内涵。王丹的《从宋人笔记小说探看宋代城市丧葬文化的若干新取向》⑥ 一文选取了宋人笔记小说中记载的很多有关城市丧葬文化的内容为研究对象，着力于探讨城市丧葬习俗中“礼”与“俗”的矛盾在两宋社会中的反映，从而试图揭示孝道观向私利观转化、商业文化日渐浓厚的城市发展趋势。

郑勇的《从〈冥祥记〉看丧葬习俗》⑦ 一文通过对佛教通俗读物《冥祥记》中记载的

① 魏灵水：《从汉墓遣策看汉代的丧葬文化》，《塔里木大学学报》2005 年第 4 期，第 44—46 页。
② 董芬芬：《春秋时代的谥制与诔文》，《甘肃理论学刊》2008 年第 1 期，第 117—120 页。
③ 江波：《唐代墓志撰书人及相关文化问题研究》，博士学位论文，吉林大学，2010 年。
④ 范志军：《从〈日书〉看汉代人的葬日》，《河南社会科学》2006 年第 3 期，第 89—91 页。
⑤ 张连举：《元杂剧中的丧葬文化》，《宁夏社会科学》2006 年第 3 期，第 132—137 页。
⑥ 王丹：《从宋人笔记小说探看宋代城市丧葬文化的若干新取向》，《语文学刊》2006 年第 11 期。
⑦ 郑勇：《从〈冥祥记〉看丧葬习俗》，《内江师范学院学报》2007 年第 3 期，第 33—37 页。

大量死而复生的事件的分析，看出当时人们对死亡的看法；同时还保存当时的殡殓习俗，反映出晋宋之际殡殓时间通常较短，但很多时候因身暖而多日不殡殓，而殡殓仍用棺含之具；再者，文中提供了死后还魂方式以及人死后要设斋转经等习俗；最后简要介绍了葬法。这些内容简要地勾勒出魏晋南北朝时期的丧葬信仰。陈贵领的《〈红楼梦〉与丧葬文化》① 归纳和阐述了作者对于《红楼梦》一书中反映出的明清时期的丧葬文化的看法。邵丽光的《〈金瓶梅〉丧葬描写研究》② 说明了《金瓶梅》丧葬的描写为了解明代的丧葬制度与风俗提供了素材；从文学意义上来讲，大量的丧葬描写还具有塑造人物、推动情节、表达内容的功能，展现出独特的美学意蕴。韩爱娜的《〈儒林外史〉礼俗描写研究——以婚礼、丧礼、祭礼为中心》③ 通过对《儒林外史》中婚礼、丧礼、祭礼这三大礼俗描写的研究来分析全书及书中蕴含的作者的思想。陈兴贵的《从〈金翼〉看东南汉族的习俗及其象征意义》④ 从《金翼》中所反映的婚礼、节日、丧葬内容出发，以象征人类学的角度解读东南汉族的民俗印象。

## 六、美术史研究

丧葬行为与美术史的发展，近年的研究主要包括：简·詹姆斯（Jean M. James）的《东汉享祠功能的研究》⑤ 以早期以及近年发现于山东、安徽、江苏的一些享祠画像石图像的分析，说明中国东汉时期的享祠与世界其他地方的丧葬纪念碑一样，是一种象征性建筑，它的存在是为了哀悼和纪念死者，使已死去的先辈确信他们没有被遗忘。范志军的《汉代帛画和画像石中所见丧服图与行丧图》⑥ 通过对已发现的几幅丧服图或行丧图的比较研究，为我们了解当时丧礼过程及丧葬仪节，提供了丰富多彩的实物资料。杨建宏的《论宋代民间丧葬、祭祀礼仪与基层社会控制》⑦ 表明丧葬与祭祀礼是形形色色的礼制规范中最重要的环节，宋代政府规范民间丧葬与祭祀礼仪，明确丧葬礼仪等级规定，以此确立民间精英及大家族的地方权力场域，形成地方社会整合的核心权力，而宋代民间大家族则通过家族墓祭与祠祭礼，团结家族成员，建构族长权力，加强对宗族成员的控制。李杨的《外来佛教本土化的滥觞——吴地魂瓶上的佛像、胡人形象》⑧ 一文，从吴地魂瓶上的佛像和胡人形象入手，透视佛教初传吴地时的本土化特征，从而揭示了作为外来宗教，佛教在

---

① 陈贵领：《〈红楼梦〉与丧葬文化》，《名作欣赏》2006 年第 22 期。

② 邵丽光：《〈金瓶梅〉丧葬描写研究》，硕士学位论文，河北师范大学，2009 年。

③ 韩爱娜：《〈儒林外史〉礼俗描写研究——以婚礼、丧礼、祭礼为中心》，硕士学位论文，山东大学，2010 年。

④ 陈兴贵：《从〈金翼〉看东南汉族的习俗及其象征意义》，《宁德师专学报》2009 年第 4 期，第 28—32 页。

⑤ ［美］简·詹姆斯：《东汉享祠功能的研究》，《美术研究》2000 年第 2 期，第 40—46 页。

⑥ 范志军：《汉代帛画和画像石中所见丧服图与行丧图》，《文博》2006 年第 3 期，第 85—87 页。

⑦ 杨建宏：《论宋代民间丧葬、祭祀礼仪与基层社会控制》，《长沙大学学报》2006 年第 4 期，第 56—58 页。

⑧ 李杨：《外来佛教本土化的滥觞——吴地魂瓶上的佛像、胡人形象》，《艺术探索》2007 年第 3 期，第 49—51 页。

中国的发展与兴盛是一个不断中国化的过程，本土化是佛教初传时被迫的选择，也是明智的选择。王文权的《丧葬文化中的陵墓雕刻》[①] 一文是对于中国历代帝王陵墓的雕刻形制的文化特征进行的总结和归纳。黄汝训、黄喆的《花山崖壁画附近岩洞葬略考》[②] 一文对花山崖壁画附近岩洞葬的葬地位置与环境、葬具及棺材制作法、葬制和置棺方式、岩洞葬的年代问题、岩洞葬人的族属以及它跟福建江西崖葬墓的关系作了初步的探讨。

## 七、考古研究

考古学研究一直以来都是对于丧葬史研究的基础方法之一。各种考古报告为丧葬史研究提供了大量的材料。这里仅将对于丧葬形制进行专门研究的论文依据断代的排列顺序，作简要的介绍。

余扶危、李月娥、贾彩霞三人合著的《洛阳仰韶和龙山文化时期墓葬研究》[③] 介绍了洛阳仰韶文化和龙山文化墓葬的发现概况：墓葬形式、丧葬习俗、随葬品情况都有其特征，尤其对墓葬中涉及的一些问题如二次葬、屈肢葬、俯身葬、涂朱习俗、墓向等诸多问题结合其他地区的资料和研究成果作了探究。王龙正、倪爱武、张方涛的《周代丧葬礼器铜翣考》[④] 明确了铜翣数量的多少与该墓葬墓主身份的高低有着密切的内在联系。高崇文的《再论西汉诸侯王墓车马殉葬制度》[⑤] 一文对西汉诸侯王墓殉葬车马有否定制的问题进行了深入研究。李久昌的《虢国车马坑葬初探》[⑥] 则指出三门峡上村岭虢国墓地车马坑是迄今为止发现的西周春秋时期规模较大、等级齐全、排列有序的贵族墓葬车马坑。虢国车马坑葬继承和沿用商周车马殉葬制，又适应和迎合社会进步及变革需要，对车马坑的殉葬内容和形式进行变通与革新，显示出传统车马坑葬制开始出现瓦解的苗头。大量车马坑葬在虢国墓地出现，反映了虢国生产力发展水平和崇勇尚武世风。田河的《出土战国遣册所记名物分类汇释》[⑦] 以上述七批出土遣册为研究对象，结合古文字学、考古学、名物学，采用分撷研究的方法，对于遣策的分类形式作分辨、取拾和补充。刘国胜的《楚丧葬简牍集释》[⑧] 一文在资料原整理者所作释文与考释的基础上，充分吸收已有研究成果，针对已经公布的6批楚丧葬简牍在出土、整理以及文字释读等方面逐一进行讨论，为系统研究楚丧葬简牍所反映的楚国物质文化及社会习俗建立比较可靠的史料基础。刘允东的《先秦车

---

① 王文权：《丧葬文化中的陵墓雕刻》，《延安教育学院学报》2008年第4期，第78—90页。

② 黄汝训、黄喆：《花山崖壁画附近岩洞葬略考》，《南宁师范高等专科学校学报》2001年第2期，第37—40页。

③ 余扶危、李月娥、贾彩霞：《洛阳仰韶和龙山文化时期墓葬研究》，《洛阳大学学报》2007年第3期，第56—61页。

④ 王龙正、倪爱武、张方涛：《周代丧葬礼器铜翣考》，《考古》2009年第9期，第61—70页。

⑤ 高崇文：《再论西汉诸侯王墓车马殉葬制度》，《考古》2008年第11期。

⑥ 李久昌：《虢国车马坑葬初探》，《宝鸡文理学院学报》（社会科学版）2003年第3期，第10—17页。

⑦ 田河：《出土战国遣册所记名物分类汇释》，博士学位论文，吉林大学，2007年。

⑧ 刘国胜：《楚丧葬简牍集释》，博士学位论文，武汉大学，2003年。

马殉葬制度初步研究》[1] 通过对墓葬资料进行整理分析，结合文献记载，试图找出先秦时期车马殉葬制度的起源、发展的动态过程，揭示出其中的阶段性特点，并对这种制度产生与发展的社会背景进行分析推断。雷依群的《秦汉兵马俑文化比较研究——以秦始皇陵和汉景帝阳陵为中心》[2] 一文指出作为帝王丧葬制度内容的兵马俑从葬，秦朝与西汉两朝尽管在本质上没有区别，但在构成内涵、从葬布局、艺术风格等方面却表现出诸多差异。除政治、经济等原因外，历史文化渊源不同，秦楚文化观念的冲突，不同的价值体系是最根本的原因。周学鹰、宋远茹的《汉代建筑明器的性质与分类》[3] 认为汉代墓葬中随葬的建筑明器是集防御性、生产性、娱乐性、生产与生活、娱乐与防御性等为一体的建筑模型，是汉代庄园经济条件下的产物，象征着现实生活中的建筑实体。曹楠的《试论晋侯墓地出土的葬玉》[4] 对于专门为保存尸体而制作的随葬玉器——主要包括玉衣、玉塞、玉珍、玉握四种，依据发掘简报发表的资料，对山西侯马天马—曲村遗址北赵晋侯墓地出土的大量珍贵葬玉资料所反映的葬玉制度进行探讨。仝涛的《从魂瓶看吴晋时期的庄园生活和丧葬礼俗》[5] 一文从魂瓶上的堆塑内容探讨当时地主庄园的生活情况，包括庄园建筑的特点以及为庄园生活服务的舞乐杂技俑和家兵僮仆俑，再现了吴晋时期江东世家大族的奢靡生活。

李随森、焦建辉的《石窟寺佛教瘗葬形式与传统丧葬礼俗之关系》一文认为西魏以降石窟寺中大量出现的瘗葬形式，是佛教传入我国后，佛教信仰特别是其中的"轮回"说与我国"灵魂不灭"传统丧葬观念和"事死如事生"传统丧葬礼俗相结合的产物。[6] 董健丽的《唐代双龙柄尊及其相关问题》[7] 一文对北京故宫博物院所藏及各地出土的唐代双龙柄尊进行了分类，阐述了其特点、属性及用途，并划归了相应的窑口，指出其为唐代贵族、士大夫使用的高级随葬品，保留着战国丧葬遗风，是当时通天保平安的神器。贺世伟的《略论三峡地区六朝隋唐墓所见的多人葬习俗》[8] 一文通过对于三峡地区发现的数百座多人埋葬墓研究说明三峡地区六朝隋唐墓所见的多人葬习俗中的拾骨葬，是结合了《隋书·经籍志》所谓蛮、左葬俗的结果。它是我们从考古学上区分蛮人与长江中下游夏人的重要指标。从墓葬形制和随葬品的组合情况看，三峡地区六朝隋唐墓与长江中下游地区大同小异。但葬入人数阶段性的差异还是反映了蛮人与夏人的巨大差别。

---

① 刘允东：《先秦车马殉葬制度初步研究》，硕士学位论文，山东大学，2005 年。

② 雷依群：《秦汉兵马俑文化比较研究——以秦始皇陵和汉景帝阳陵为中心》，《文博》2001 年第 6 期，第 31—33 页。

③ 周学鹰、宋远茹：《汉代建筑明器的性质与分类》，《华夏考古》2010 年第 4 期，第 114—121 页。

④ 曹楠：《试论晋侯墓地出土的葬玉》，《考古》2001 年第 2 期，第 78—86 页。

⑤ 仝涛：《从魂瓶看吴晋时期的庄园生活和丧葬礼俗》，《四川大学学报》（哲学社会科学版）2004 年第 2 期，第 137—143 页。

⑥ 李随森、焦建辉：《石窟寺佛教瘗葬形式与传统丧葬礼俗之关系》，《中原文物》2002 年第 4 期，第 65—69 页。

⑦ 董健丽：《唐代双龙柄尊及其相关问题》，《中原文物》2008 年第 2 期，第 60—63 页。

⑧ 贺世伟：《略论三峡地区六朝隋唐墓所见的多人葬习俗》，《考古与文物》2010 年第 4 期，第 63—72 页。

## 八、丧葬史与其他学科的交叉研究

近年来，随着考古学、民俗学、人类学、社会学、宗教学等学科在我国的发展和传播，将各种学科与历史学问题结合的研究越来越多，呈现出多元化的趋势，丧葬史研究也不例外。

段塔丽的《战国秦汉时期巴蜀丧葬习俗——船棺葬及其民俗文化内涵》① 一文运用民俗学和文化人类学相结合的方法，从船棺葬的发现与地理分布、船棺葬与巴蜀先民生产与生活的关系、船棺葬的特点及其民俗文化内涵三个方面，探讨这一古老的丧葬习俗形成的原因，以及它所蕴藏的民俗文化内涵。马延孝的《湟水流域汉族丧葬习俗的宗教学解读》② 一文运用宗教学理论，解读了湟水流域汉族的丧葬礼仪及其过程中制约人们恪守传统、尊崇祖先的重要精神支柱——灵魂观。俞江的《论清代的继子孙责任——以顺天府宝坻县刑房档为线索》③ 从宝坻县衙档案中的继书和案件分析发现，家业传承与父债子还相联系，承继是指整个家庭的所有内容向下辈移交；因此，继父母考察继子孙能否承继，不是就事论事，而是综合地考察继子孙的行为。只要继子孙有影响家业承继的不良行为，就可能导致废继。魏琳的《从丧葬仪式看村落文化的涵化——对一个多民族村寨丧葬仪式的调查与思考》经过对宝坪村丧葬仪式的调查，发现宝坪社会中各个族群的文化在丧葬这个特殊的仪式空间中正发生着互动、交融和涵化。根据民俗学、文化人类学的社会空间建构理论对宝坪村的多元文化力量相互整合的丧葬习俗空间进行描述，认为宝坪村民的空间观念、空间布局和空间安排一方面是其丧葬仪式得以展演和延续的重要语境，同时也是村落文化涵化的重要呈现。

齐月娜的《葬礼：面对死亡的社会安排——城市环境下葬礼仪式浅析》一文通过实地观察和对殡仪馆工作人员的访谈，描绘了天津市城市内部现有的国家规范框架下葬礼仪式的具体过程以及附着在这个框架下的民间习俗的现状，试图通过对国家规范框架下的“正式”葬礼仪式及与其相对的“非正式”仪式展现在城市中普通个人的葬礼基于公共环境和家庭环境不同场景所采用的不同仪式过程。董敬畏的《关中地区丧葬中互惠共同体——以临潼区S村丧葬仪式为例》表达了“人类学关注的不是礼物和互惠本身，而是它背后的人群结合关系，这种关系在不同文化背景中呈现不同面相”这一学术观念。④ 张明的《宗教

① 段塔丽：《战国秦汉时期巴蜀丧葬习俗——船棺葬及其民俗文化内涵》，《中国历史地理论丛》2002年第1期，第118—123页。

② 马延孝：《湟水流域汉族丧葬习俗的宗教学解读》，《青海民族研究》2007年第3期，第41—44页。

③ 俞江：《论清代的继子孙责任——以顺天府宝坻县刑房档为线索》，《现代法学》2007年第6期，第38—48页。

④ 董敬畏：《关中地区丧葬中互惠共同体——以临潼区S村丧葬仪式为例》，《青海民族研究》2008年第3期，第118—122页。

市场论视野下鲤城丧葬仪式的象征与功能》[①] 通过口述史访谈、田野调查和民间文献的解读，重点考察近代以来福建省仙游县鲤城镇民间丧葬仪式，分析在该区域市场内一些宗教经济现象的历史变迁，展现代表外来宗教的基督教与代表本土宗教的三一教间的竞争与合作，建构动态的宗教市场运行模式，并拟就该宗教区域市场的发展趋势与社会影响略述一孔之见。钟静静的《河北省乡村汉人社会丧葬仪式的考察与探微——基于河北省献县地区的个案研究》[②] 在对河北省献县地区丧葬仪式调查搜集的基础上发现，近年来仪式呈现出墓地家族属性弱化、丧事采办用物市场化、丧礼仪式情感与场所的部分缺失等一些变化，但是群众心目中的仪式依然具有抚慰生者、安慰亡灵的双重作用，同时，仪式对民间社会及相关利益群体发挥着慰藉、聚合、规范和教化等功能。何衡松、何成的《明清国家丧葬礼制与地方丧葬习俗初探——以广东广惠两府为例》[③] 一文就明清时期广东广惠两府的丧葬习俗和国家礼制之间的关系，进行初步的探讨，以求更好地了解该地区的风俗习惯和当时的社会经济状况。

## 九、 丧葬习俗的地域研究现状

随着对于多元化材料的重视和挖掘以及地方史研究的深入，近三十年来，中国史学研究早已不能满足于通盘而宏观的概括，对于细节的精益求精，要求学者们充分地理解和把握各地域的差异，充分利用具有地方特色的史料，来具体地分析各地域不同历史时期、不同文化现象的差异和联系。丧葬习俗的地域化深入研究，也在这一阶段得到了很快的发展。

李禹阶、邹登顺的《三峡地区丧葬文化的地域特色研究——兼论秦汉以后汉族移民对三峡地区丧葬文化的影响》[④] 一文注意到秦汉以后三峡地区发生了多次汉族移民潮，汉文化与三峡地区原文化相互融合并影响到三峡地区的丧葬文化汇聚成独具特色的三峡地区丧葬文化现象。说明这种流传和汇聚使得该地墓制演变及随葬物自成体系；内部地域性变异亦很突出。李松柏的《陕西关中丧葬礼俗的文化探究》[⑤]，通过对陕西关中新中国成立前、新中国成立后到改革开放前及改革开放后三个时期丧葬礼俗的葬前礼俗、葬礼、葬后服丧之礼的简要描述，探讨了丧葬礼俗的沿革及规律。同时通过对陕西关中传统丧葬礼俗细节

---

① 张明：《宗教市场论视野下鲤城丧葬仪式的象征与功能》，硕士学位论文，兰州大学，2009 年。

② 钟静静：《河北省乡村汉人社会丧葬仪式的考察与探微——基于河北省献县地区的个案研究》，《河北科技师范学院学报》（社会科学版）2010 年第 4 期，第 27—31 页。

③ 何衡松、何成：《明清国家丧葬礼制与地方丧葬习俗初探——以广东广惠两府为例》，《中国市场》2011 年第 1 期，第 172—173 页。

④ 李禹阶、邹登顺：《三峡地区丧葬文化的地域特色研究——兼论秦汉以后汉族移民对三峡地区丧葬文化的影响》，《重庆三峡学院学报》2002 年第 3 期，第 5—9 页。

⑤ 李松柏：《陕西关中丧葬礼俗的文化探究》，《西北农林科技大学学报》（社会科学版）2002 年第 4 期，第 85—88 页。

的考察，阐述了这种丧葬礼俗的文化特征及功能。潘慧生的《从丧葬习俗看人的生死观——以五台山地区为例》[1] 一文选取了山西五台山地区为研究对象，通过深入分析具有传统地方习俗和地方特色的丧礼，揭示和表现出该地区人民的生死观念，并进一步探讨了改革丧葬风气的途径与建议。吴天霞的《传统孝道的传承及演变——以陕北绥德农村丧葬礼俗为例》[2] 主要分析了丧礼中的孝道思想。丧葬礼俗中体现的孝道思想有六方面值得当前社会学习，即感念亲恩、尊重老人、长幼有序、死事哀戚、慎终追远、以身作则。当然丧葬礼俗中所体现出的思想也有需要批判的方面。刘荣军、袁胜昔的《民国时期湖南丧葬礼俗的演变》[3] 反映了民国时期湖南传统的丧葬礼俗在西方近代丧葬礼俗的影响下发生了深刻的变化，戴黑纱、登讣告、设吊唁处、开追悼会、送花圈等仪式与礼节，已经体现了现代丧葬意识，火葬、设立公墓已经适应近代社会流动和城市化管理的丧葬理念。但与沿海相比，民国时期湖南的丧葬礼俗近代化的步伐还是迈得比较缓慢，更多地表现在对旧式丧礼的改良上。戴聪的《汉族社会丧葬仪式个案探讨——以贵阳市城郊刘氏葬礼为例》[4] 主要运用人类学家范·根纳普的通过仪式理论，从分离、过渡和融合的三段式视角，对贵阳市城郊刘氏家族的一场丧葬仪式过程进行了详细的描述和研究，再现了汉族社会丧葬仪式的整个过程。文章以此个案揭示汉族社会对丧葬仪式的郑重处理，实质是对生的执着追求的生死观。高晓虹、万丽华的《山东章丘的丧葬风俗及其对先秦丧葬风俗的保留》[5] 在实地调查的基础上，对山东章丘的丧葬风俗进行了详细的描写，并对其中与先秦三礼相关的部分进行了比较分析，归纳出章丘丧葬风俗的主要特点。最后比较山东章丘、费县以及陕西岸底的丧葬风俗的异同，指出三地的相同之处一定程度上源于先秦丧礼对后世的影响，而不同之处则体现了各地的特色。毛晓阳的《历代福州丧俗批判综述》[6] 通过对史料的分析指出历代学者多从儒家正统礼仪文化的立场，对福州丧俗中的注重酒食，盛设酒宴，迷信佛道，举行道场，拘泥风水，停柩不葬，鼓乐葬亲，丧礼高歌，更改丧仪，违反礼制等。文章认为应顺应时代发展需要，提出合理的风俗改良意见。

## 十、中西丧葬礼俗对比研究

自明清以来，中西文化的交流日益成为中国历史发展的重要事项，但是对于中西传统

---

① 潘慧生：《从丧葬习俗看人的生死观——以五台山地区为例》，《山西广播大学学报》2005 年第 4 期，第 53—55 页。

② 吴天霞：《传统孝道的传承及演变——以陕北绥德农村丧葬礼俗为例》，硕士学位论文，陕西师范大学，2008 年。

③ 刘荣军、袁胜昔：《民国时期湖南丧葬礼俗的演变》，《长沙民政职业技术学院学报》2009 年第 2 期，第 10—12 页。

④ 戴聪：《汉族社会丧葬仪式个案探讨——以贵阳市城郊刘氏葬礼为例》，《红河学院学报》2009 年第 3 期，第 33—36 页。

⑤ 高晓虹、万丽华：《山东章丘的丧葬风俗及其对先秦丧葬风俗的保留》，《中国文化研究》2010 年第 2 期夏之卷。

⑥ 毛晓阳：《历代福州丧俗批判综述》，《闽江学院学报》2010 年第 3 期，第 31—35 页。

文化的比较研究，仍旧是中国哲学、史学、文学和社会学研究的薄弱环节。关于中西丧葬礼俗比较的专门研究，就更少了，此项研究应当引起专门从事丧葬史研究的学者们的注意。倪俭的《中西传统丧葬习俗差异的文化解析》[1] 一文认为葬礼仪式作为人类文化重要的一部分，其历史同人类文明一样古老。东西方之间在丧葬习俗上存在的巨大差异基于他们对死亡有着各自不同的理解。从儒家思想、基督教、宗族和教会的角度可以解析中西各具特色的丧葬习俗形态的文化内因。郭金秀的《从丧葬礼仪看中西方死亡文化中的宗教因素》[2] 以丧葬礼仪为切入视角，比较分析了中西方死亡文化中的宗教影响的异同表现，以及造成该差异的原因。比利时学者钟鸣旦的《礼仪的交织——以抄本清初中国天主教葬礼仪式指南为例》[3] 以清初的丧葬礼仪为例，从社会学及人类学的角度分析中国儒家与欧洲天主教礼仪的互动与交织。在17世纪中期，中国天主教葬礼已经变得较为巩固，然而传教士和中国信徒仍然在为葬礼的具体形式寻求共识。广州事件过后，传教士和中国信徒移植天主教礼仪的方法发生了变化，由原来的简单调整改为进行一系列的重组，可见中国的文化传统是如此之强势。

## 总结

从中国丧葬史研究的概述中，我们可以发现，丧葬行为和丧葬习俗与历史时期的社会生产力水平、生产关系状况以及意识形态的变迁，乃至地域差异的形成，有着密切的关系，其外延和内涵都具有相当的复杂性和延展性。研究丧葬史问题，不仅仅是史学问题，更是民俗学、人类学、美学、宗教学多学科共同努力的结果，这对推进学科发展和学理进步都具有重要的意义。

---

① 倪俭：《中西传统丧葬习俗差异的文化解析》，《重庆职业技术学院学报》2007年第1期，第117—119页。

② 郭金秀：《从丧葬礼仪看中西方死亡文化中的宗教因素》，《湖北第二师范学院学报》2009年第10期。

③ [比利时] 钟鸣旦：《礼仪的交织——以抄本清初中国天主教葬礼仪式指南为例》，《复旦学报》（社会科学版）2009年第1期，第26—39页。

# 汉族丧葬仪式民俗研究综述

丁宇文

从古至今，死亡都是人类生活中的一件大事，“为死亡而举行的葬礼也是人生礼仪中最为繁杂隆重的一项仪式活动”①，人们通过一系列丧葬仪式活动来追念死者，安抚生者。丧葬仪式过程包含着丰富的文化内容，蕴含着深层次的民族文化心理，具有不可替代的社会意义和民俗功能。有关汉族丧葬仪式的现代学术研究始于1910年，张亮采的《中国风俗史》一书以“欲镜今俗，不可不先述古俗”为宗旨，阐述黄帝以前至明代的历代风俗。他将丧葬习俗单列一个子目进行历时的梳理。其后，有关丧葬习俗的历时性、描述性著述陆续问世，而理论性研究相对薄弱。20世纪40年代，由于抗战的影响，研究重心偏向西南地区和少数民族丧葬习俗。50—70年代延续了这一趋势，少数民族丧葬习俗研究全面发展，汉族丧葬习俗研究相对较少。80年代以后，随着研究学者的增多，民俗学领域有关汉族丧葬仪式的描述性研究和理论性研究都有了长足的发展。目前，这一研究领域已经有了较为丰富的文献资料和田野资料。近年来，学者们运用这些资料对汉族丧葬仪式进行了较为全面的研究，开拓了许多新的研究领域，发表了许多有创见的学术论文。当然，由于种种主客观因素所限，这一领域还存在较大值得拓展的学术空间。

根据民俗学领域的汉族丧葬仪式研究情况，本文以1949年新中国成立为界，分别探讨之前汉族丧葬仪式的早期研究和之后汉族丧葬仪式的近期研究状况，同时梳理和讨论这一研究领域关注的主要问题和使用的理论研究方法。

## 一、1949年以前汉族丧葬仪式的早期研究

20世纪初期，历史学和考古学领域取得的成果在一定意义上促进了学界对古代丧葬文化史的研究。这一时期，民俗学领域对丧葬文化的研究基本上还处于准备阶段。其研究成果也基本以资料编撰和介绍为主。

① 王娟：《从民间丧葬习俗看中国人的生死观》，《中国典籍与文化》1994年第2期，第34页。

（一）考据性研究

在丧葬仪式研究领域，以考据丧葬习俗为主的历时研究较早起步。最早有1910年张亮采的《中国风俗史》。其后，虽然涉及这方面研究的学者不多，但仍然有相关著述陆续问世。1932年，娄子匡发表《土葬风水源流考》[①]，杨树达发表《汉代丧葬制度考》，1933年补充汉代婚姻史资料后汇编为《汉代婚丧礼俗考》一书，对研究我国古代婚丧习俗都有一定的参考价值。其礼俗混合的研究方式也给当时资料相对欠缺的丧葬文化史研究，提供了一种很有影响的模式，乃至后来一些丧葬文化研究著作也明显带有这样的痕迹，如徐吉军、贺云翱的《中国丧葬礼俗》等。同样是1933年，郭昭文发表《古今丧仪之比较研究》；1934年，陈怀祯撰《中国婚丧风俗之分析》[②]；1935年，尚秉和的《历代社会风俗事物考》、瞿宣颖的《中国社会史料丛钞》等著作考释、辑录了中国历史上一些丧葬仪式事象。

20世纪40年代后，民俗学与考古学、历史学、文化人类学互相影响，关注丧葬史、丧葬礼俗的论文逐渐增多。如文藻的《中国丧礼沿革》，蔡介民的《中国祭礼考源》、《中国祭礼源流考》，钱穆的《论古代对于鬼魂及葬祭之观念》等。这一时期还没有更加深入的理论研究，研究重心在史料辑录、考释上，研究方式也与历史学、考古学有不可分割的紧密联系。

（二）描述性研究

这一时期，学者们的研究工作除了对丧葬文化史进行考据性研究以外，比较普遍的还有描述性研究，即对民间丧葬仪式习俗进行搜集、记录、描述。此类工作的开展最早可以追溯到1923年北京大学“风俗调查会”拟定《风俗调查表》，其中就包括“丧礼：分别贫富；坟墓；风水观念及坟墓的筑造法”等调查内容。还有1923年上海广益书局出版胡朴安编成的一部全国风俗百科书《中华全国风俗志》，书中对地方志和古今笔记等资料中所载风俗进行了汇编。书中的“礼仪”、“风俗琐记”等章至今仍然是研究礼俗的重要资料，也是新中国成立前少有的全国性风俗研究专著。书中对民间风俗的记录相对比较简单。

另外，还有一些学者的研究论著，如1928年顾颉刚、刘万章的《苏粤的婚丧》，书中描述了江苏、广东地区婚丧习俗。此外，顾颉刚还有《两个出殡的导子帐》[③]和《厦门的墓碑》等专项研究文章。1929年，郑祖荫、刘天华记录苏州、北京婚丧音乐，编《俗乐谱》。1930年，叶镜明的《关于死的种种》发表在《民俗周刊》上。《民俗周刊》还专门出版“清明专号”发表与丧葬习俗有关的文章。此时，比较研究也开始起步。1934年，陈怀祯在燕京大学社会学系出版的《社会学界》上发表《中国婚丧风俗之分析》，开了汉族丧葬习俗比较研究的先河。这篇论文依据地方志所载清代资料，分黄河流域、长江流域、

---

① 娄子匡：《土葬风水源流考》，《大陆》1932年第1期，页码不详。
② 陈怀祯：《中国婚丧风俗之分析》，《社会学界》1934年第8期，第12—15页。
③ 顾颉刚：《两个出殡的导子帐》，载《顾颉刚民俗学论集》，上海文艺出版社1998年版。

珠江流域、关外区域四大地区分别叙述婚丧习俗，进而比较不同地域习俗的差异性，得出汉族内部随着地域差异也存在葬俗的不同。1935年，林耀华的《义序的宗族研究》受到功能主义理论影响，把丧礼作为个人生命历程研究，描述了具体民俗事象，并论及丧礼的社会功能。随着民俗实地考察研究工作的开展，个案研究也开始发展起来，1938年，燕京社会学系学生陈封雄在田野调查基础上撰写了《一个农村的死亡礼俗》，较详细地呈现了一个丧俗研究个案。

20世纪40年代，因为抗战的关系，研究关注重心偏向西南地区和少数民族丧俗，有关汉族丧葬仪式的研究相对沉寂。

## 二、1949年以后汉族丧葬仪式的近期研究

新中国成立以后，20世纪50—70年代，少数民族丧葬习俗研究全面发展，汉族丧葬习俗研究相对较少。80年代，在学者们的努力下，汉族丧葬仪式研究工作在深度和广度上都有了极大的拓展。1983年5月，中国民俗学会成立。钟敬文在“开幕词”中说：“有了全国性民俗学会，就可以更有效地促进这个学科的发展，使它在建设社会主义精神文明、提高民族科学文化和发扬民族文化优良传统等方面，发挥应有的作用。”[①] 在民俗学学术研究快速发展的背景下，丧葬仪式民俗研究也打开了新局面，拓展了新的研究领域和研究方向。特别是新的研究视角和理论方法的引进，使得包括汉族在内的各民族丧葬习俗研究都有了长足的发展，相关研究论著也相继问世。

其中比较重要的有：梁容若的《中国丧葬制度之回顾与前瞻》[②]，吴昌的《民歌与民俗——鄂西北“丧歌”初探》[③]，还有罗开玉的《丧葬与中国文化》（1990），分上编与下编。上编是“丧葬与文化”，共包括“丧葬与宗教”等七章，下编是“中国丧葬习俗概说”，包括“葬前礼仪”等三章。这是80年代以来，第一本具有理论性和整体研究思想的学术著作。书中对各族古今丧葬作了系统而简略的阐述，为后来的研究打下了一定的基础。

20世纪90年代，研究涉及内容更加广泛，更加深入，参与的学者也明显增多，出现了颇多有分量的学术成果。如宋德胤的《丧葬仪观》，徐吉军、贺云翱的《中国丧葬礼俗》，周苏平的《中国古代丧葬习俗》，刘业勇、李忠效的《中国殡葬忧思录》，张铭远的《生殖崇拜与死亡抗拒》，靳凤林的《窥视生死线——中国死亡文化研究》[④]，郑晓江的《中国死亡文化大观》，郭于华的《死的困扰与生的执著一中国民间丧葬仪礼与传统生死

① 王文宝：《中国民俗学史》，巴蜀书社1995年版，第369页。
② 梁容若：《中国丧葬制度之回顾与前瞻》，《北京师范大学学报》1982年第5期，第50—60页。
③ 吴昌：《民歌与民俗——鄂西北“丧歌”初探》，《江汉大学学报》1986年第2期，第36—41页。
④ 靳凤林：《窥视生死线——中国死亡文化研究》，中央民族大学出版社2000年版，第22—27页。

观》[1]，霍巍、黄伟的《四川丧葬文化》，刘健的《吴越民间丧葬习俗初探》，邓卓明、邓力的《中国葬俗》，常人春的《红白喜事——旧京婚丧礼俗》、《老北京的风俗》，何彬的《江浙汉族丧葬文化》，向明生的《殡葬习俗与指南》，万建中的《中国历代葬礼》、《丧俗》，张捷夫的《中国丧葬史》，陈华文的《丧葬史》，黄景略、吴蒙麟、叶学明的《中华文化通志：丧葬陵墓志》，郑晓江的《善死与善终——中国人的死亡观》，陈明芳的《中国悬棺葬》等。

其中，徐吉军、贺云翱的《中国丧葬礼俗》（1991）是一本比较系统的研究历史上丧葬礼俗的著作。这本书在对历史典籍中丧葬礼制相关材料的挖掘方面相当成功，也为徐吉军的另一部著作《中国丧葬史》奠定了基础。另外，周苏平的《中国古代丧葬习俗》是一本叙述丧葬习俗中的丧俗丧制以及葬式的著作，共九章。其中有一章关于盗墓的研究，这是其他丧葬文化研究中很少见的。还有邓卓明、邓力的《中国葬俗》（1992）介绍了不同的葬法，如悬棺葬、树葬、塔葬、天葬、水葬、土葬和火葬等。此外，霍巍、黄伟的《四川丧葬文化》是一本研究地方性丧葬文化的著作。陈明芳的《中国悬棺葬》对遍及中国南方诸省的悬棺葬这一丧葬文化现象进行了全方位透视，进而勾勒出其分布区域、置葬时间、置葬方式、悬棺材料和葬制，最后深度剖析了悬棺葬的原因。该著述“历时十载有余”，通过大量田野作业和文献检索而完成，资料翔实，颇有深度，影响很大。

除了这些研究论著之外，各省市编纂的民俗志以及各地民俗工作者的著述中也有许多关于各地区汉族丧葬礼俗的资料。比如《中国地方志民俗资料汇编》（1991），李伯涛编的《泰山民俗》、山曼等编的《山东民俗》、叶涛等编的《孔子故里风俗》。有些杂志还专门出版有关丧葬习俗研究的专辑，如上海民俗学会编辑、学林出版社出版的《中国民间文化》1996年第1期为“丧葬文化研究”专辑，包括19篇与丧葬习俗与改革有关的论文。

进入21世纪，民俗学有关丧葬仪式的研究论著在数量和质量上都有更为可观的成果。重要论著如陈淑君、陈华文的《民间丧葬习俗》、《吴越丧葬文化》，丁凌华的《中国丧服制度史》，石奕龙的《中国民俗通志·丧葬志》、《闽南乡土民俗》，王增永、李仲祥的《婚丧礼俗面面观》，姜越的《婚冠丧祭：传统婚丧民俗解析》，雷绍锋、张俊超的《丧葬习俗》，江新建的《佛教与中国丧葬文化》，徐吉军的《长江流域的丧葬》，李如森的《汉代丧葬礼俗》，王计生的《事死如生：殡葬伦理与中国文化》，徐杰舜的《汉族风俗史》，朱洪斌的《中国民间婚丧习俗》，白国琴的《百年中国社会图谱：从旧婚丧嫁娶到新礼仪风俗》，张剑光的《入土为安：图说古代丧葬文化》，周吉平的《北京殡葬史话》，李劭南的《当代北京丧葬史话》，德国学者罗梅君的《北京的生育、婚姻和丧葬：19世纪至当代的民间文化和上层文化》，等等。如果继续罗列这一时期成果，除了证明研究者不断增加，成果越来越丰硕之外，似乎没有更多裨益。于是，下面将进入具体的研究层面，探讨近期

① 郭于华：《死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观》，载《象征与社会：中国民间文化的探讨》，天津人民出版社1997年版。

汉族丧葬仪式民俗研究关注的问题、研究方法和取得的成果。

（一）汉族丧葬仪式民俗研究关注的问题

近年来，汉族丧葬仪式民俗研究虽然范围广泛，角度各异，但基本可以归结为一般研究和专题研究两方面，以下进行具体分析。

1. 关于汉族丧葬仪式的一般研究

整体来说，民俗学领域的汉族丧葬仪式研究主要包括三个层面的内容，第一层：仪式层面的研究，关注的内容是丧葬仪式的起源流变、仪式特性、仪式过程、艺术形式等具体表现，主要通过田野调查和文献资料进行呈现，以描述为主。第二层：礼制层面的研究，关注与丧葬仪式相关的礼仪制度、政治经济、宗族伦理、人际交往、社会功能等内容，这方面的研究既有宏观概述，又有因时因地的探讨。第三层：信仰层面的研究，关注丧葬文化中最核心的部分，即人的精神意识观念，探讨不同地域人们丧葬习俗活动中包含的思想感情、道德观念和生死观念、民间信仰。

（1）关于丧葬文化的宏观研究

研究丧葬仪式的第一步工作即是对丧葬文化进行宏观把握、系统研究。这部分研究比较有代表性的有陈玉文的《我国丧葬文化浅论》①。这篇论文逐一探讨了丧葬文化的形式、内容及其来源，并且在简略介绍了丧葬文化中的宗教信仰文化、伦理孝道文化、社会礼仪文化、文学艺术文化之后，作者对丧葬文化的特性概括为以下几点：原始落后性、相对稳定性、社会礼仪性、地域民族性，进而总结了丧葬文化的功能：维系功能、教育功效、认识功能，最后回顾丧葬文化的流变，提出对其进行控制和改革的建议。俗语云："麻雀虽小，五脏俱全。"这篇论文具有比较完备的系统框架，论述也有颇多亮点。当然，它在某些观念与表述上还有值得商榷之处，比如"原始落后性"的论断和有关丧葬文化流变的分析基本坚持进化论观点，而进化论在今天的民俗研究看来，本身不具有合理性。

另外，徐吉军、贺云翱的《中国丧葬礼俗》作为我国迄今为止第一部系统研究中国丧葬礼俗的学术专著，也值得特别关注。这本书系统阐述了历代丧葬观念的演变、严密而烦琐的丧葬礼仪、形式多样的葬式葬法、精心选择的墓地，以及死者眷属的丧服制度、居丧生活等内容，进而揭示蕴含于丧葬礼俗之中的宗教信仰、伦理道德观和等级观念。这为今后的进一步研究提供了很好的借鉴。王夫子的《殡葬文化学——死亡文化的全方位解读》也是对丧葬文化比较理论化、系统化的研究。这部著作从死亡文化的界定，不同地区对死亡文化的理解讨论到中国丧葬文化诸多方面，试图构建一个丧葬文化研究的框架。除此之外，对丧葬文化进行整体性研究的著作还有徐吉军的《中国丧葬史》、陈淑君和陈华文的《民间丧葬习俗》、周苏平的《中国古代丧葬习俗》、万建中的《中国历代葬礼》、王计生的《事死如生：殡葬伦理与中国文化》等。

这类著作着眼全局，对丧葬仪式起源与发展、葬法葬式、丧礼制度等进行研究，提供

① 陈玉文：《我国丧葬文化浅论》，《黑龙江民族丛刊》1993 年第 4 期，第 78—87 页。

了许多可资借鉴的材料和观点。但是全局式宏观把握的另一面是对地区及个案丧葬仪式关注的不足，研究角度也比较单一。

（2）关于丧葬文化的具体研究

目前业已出版刊载的研究著述中也有数目可观的从具体层面着手、以小见大的研究，可以弥补宏观研究的不足。这部分论著虽然仍然保持对丧葬文化的整体观照，却有具体切入的角度，研究有所侧重。比如有的侧重描述文化现象，有的侧重考证丧葬制度，有的侧重探究观念信仰，这些研究角度虽然并不能展现出丧葬仪式文化的全貌，却提供了新的研究视角，其意义不言而喻。

近年来，政治经济教育等因素在研究中逐渐受到重视。如张国蜀、丁燕平、司裕强的《丧葬习俗与殡葬文化》[①]（1995）从对政治、法律、殡葬改革的关注视角，探讨了丧葬习俗在殡葬文化形成过程中的表现形式及其对殡葬文化形成所产生的影响和相互关系。还有徐畅的《近代中国农村的丧葬互助组织》[②]（1999）介绍了近代中国农村丧葬合作组织的特点。高丙中的《民间的仪式与国家的在场》[③]（2001）关注国家如何出现在民间仪式中，通过仪式审视国家与社会的关系。他认为民间社会在已经与国家疏离的场景中又主动用符号把国家接纳进来，而国家也在征用自己曾经完全否定的民间仪式。民间社会复兴自己的仪式，总是要强调自己的民间特色和身份，但同时又要利用国家符号。越是能够巧妙地利用国家符号，其仪式就越容易获得发展。国家把民间仪式纳入国家事件，让民众通过仪式参与国家活动，在当前具有重要的政治和经济意义。

此外，丧葬仪式的民俗文化功能也受到了广泛的关注。比如陈甜的《从江县占里丧葬仪式及其教育功能研究》[④]一文在田野考察基础上，运用文化场等概念探讨丧葬仪式中的教育功能，梳理文化传承在文化发展中不同的方式。还有张明在《宗教市场论视野下鲤城丧葬仪式的象征与功能》[⑤]中认为，丧葬仪式能够折射出宗教信仰、风土民情、经济情况、人际关系等诸多社会层面。他的研究思路是运用经济学分析宗教在现代社会中的转型，具体研究方式是通过口述史访谈、田野调查和民间文献的解读，重点考察近代以来福建省仙游县鲤城镇民间丧葬仪式，分析该区域市场内一些宗教经济现象的历史变迁，展现代表外来宗教的基督教与代表本土宗教的三一教间的竞争与合作，了解区域风俗流变与宗教社会功能的历史演绎，以及它们所带来的文化的承袭与发展，观察人们对丧葬仪式的理解与接受程度，借此窥见宗教之间的竞争与合作，从而获知特定区域内宗教市场的经济脉络。这篇论文中突出强调的市场经济等现代化因素对丧葬仪式的影响是前人研究中没有充分关注到的。

---

① 张国蜀、丁燕平、司裕强：《丧葬习俗与殡葬文化》，《社会福利》1995 年第 2 期，第 75—77 页。
② 徐畅：《近代中国农村的丧葬互助组织》，《民俗研究》1999 年第 2 期，第 56—57 页。
③ 高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2001 年第 1 期，第 42—50 页。
④ 陈甜：《从江县占里丧葬仪式及其教育功能研究》，硕士学位论文，西南大学，2007 年。
⑤ 张明：《宗教市场论视野下鲤城丧葬仪式的象征与功能》，硕士学位论文，兰州大学，2009 年。

这些新的研究角度对以往丧葬仪式的研究有所突破，也有助于我们对丧葬仪式有更为全面的认识。

（3）相关理论研究方法

实际上，无论研究者具体研究对象、研究内容、观点结论是什么，其研究都有一定的人文关怀和研究方法。近年来，随着学科交叉互动，一些新的理论与方法不断被引介和运用到民俗学研究领域，如文化人类学、宗教学等学科相关理论与概念范畴，使得民俗学者对汉族丧葬仪式研究的角度更加新颖，探讨也更加深入。在对待材料的问题上，历史文献与考古资料相结合的二重证据法与民俗学田野调查材料相互参证，为研究所涉及的问题提供了更加丰富的参考资料和思考途径。此外，对其他学科理论方法的借鉴也为这一研究领域带来新鲜的生命力，显示出新一代学者的学术敏感和学术视野。就理论研究方法而言，人类学派、功能主义、结构主义、社会性别理论等都是比较常用的理论阐释工具。以下择取研究中比较常见的几种理论研究方法进行介绍。

首先，凡·遮耐普（A. van Gennep）的研究对人生礼仪的研究影响很大，民俗学者在对丧葬仪式进行阐释分析时经常参考。如朱爱东的《过渡礼仪：云南巍山坝区汉族丧葬习俗研究》[①]（2002）等。范·吉内普《通过仪式》（*The Rites of Passage*，1909）一书中将丧葬仪式作为人生仪礼整个过程的一环来阐述。他根据自己的观察将人生仪礼分为分离仪式（rites of separation）、通过仪式（transition rites）和（再）进入仪式（rites of incorporation）三部分，而且遮耐普注意到"语境"在文化研究中的重要意义。他认为关于礼仪的研究必须放置在活的、完整的社会"场合"和具体语境中，通过实证和观察进行研究。他的观点与当代民俗研究中的"语境论"（contextual theory）有异曲同工之妙。"语境论"认为应该把民俗事象与其产生的语言、行为、交流、表演和表达环境联系起来研究，即将民俗事象还原到具体语境中认识。[②] 实际上，早期丧葬仪式研究虽然获得了一定成果，但还缺乏从具体语境对礼仪进行的理论和实践研究。这种情况在近年来学者对丧葬仪式进行地域研究、个案研究时更加重视田野调查工作的研究趋势下有所好转。

另外，以马林诺夫斯基（Malinowsk）为代表的功能学派的研究强调田野调查的重要性，并且注重对仪式的社会文化功能进行分析。他们通过长时间田野调查收集民俗材料，将研究重点放在各种民俗事象为什么能够在民间保存和流传这一问题上。"任何一种民俗文化事象，只要它在现实生活中依然存活着，必然存在着或多或少、或大或小、或隐或显的特定功能，无论它多么古怪，多么古老。没有任何功能的民俗文化事象，在现实生活中不可能存在。"[③] 就丧葬文化研究而言，学者重点关注的民俗功能不是满足生理需要，而主要是社会整合功能。比如孙文福的《丧葬禁忌的民俗功能》[④] 一文认为丧葬禁忌具有聚合

---

① 朱爱东：《过渡礼仪：云南巍山坝区汉族丧葬习俗研究》，《广西民族研究》2002 年第 1 期，第 38—42 页。
② 王娟：《民俗学概论》，北京大学出版社 2007 年版，第 187—190 页。
③ 仲富兰：《中国民俗文化学导论》，浙江人民出版社 1998 年版，第 240 页。
④ 孙文福：《丧葬禁忌的民俗功能》，《辽宁教育行政学院学报》2005 年第 7 期，第 46—47 页。

功能、教育功能、规范功能、强化和稳固宗法伦常关系，对习俗的熏陶养成起着重要的作用。并且提出丧葬禁忌的民俗功能既具有正功能，又具有反功能，即丧葬习俗既有“良俗”，又有“陋俗”。还有孙文福、王占琦的《丧葬禁忌生成的社会文化原因》[①] 从祖先崇拜、宗法制度、风水信仰、儒家孝道观念、道教佛教与丧葬禁忌的关系综合阐析丧葬禁忌的社会文化原因。

此外，列维 - 斯特劳斯（Claude Levi - Strauss）的结构主义二元分析模式也体现在学者对丧葬仪式反映的生死观念的阐释过程中。还有弗雷泽（James Frazer）著名的关于人类死亡意识的“巫术宗教科学”三阶段进化论也为学者研究丧葬仪式的起源流变提供了一种思路。此外，近年为研究者引介运用到汉族丧葬仪式研究领域的理论方法还有社会性别理论。比如王璇的《从丧葬礼俗看性别关系与女性地位》探讨了“男女两性在制度性结构中主导与从属地位的区别”[②]。还有康平的《鄂西北丹江口丧葬仪式音乐中的女性解读》[③] 通过考察鄂西北丹江口地区丧葬仪式中女性的不同身份和地位的上升，探讨丧葬仪式的时代变迁。

总而言之，理论是随着研究的推进而不断更新的，一家之理论也自有其不足和弊端。比如人类学派的一些理论观点已经被研究验证并不可取。实际上，文化并没有先进、落后之分。依此我们再回顾有的研究文章中将丧葬文化界定为“原始落后文化”，可以说正是在进化论影响下的一种观点。所以，在研究中运用理论工具也需要时刻保持理性的、反思的眼光。也有的学者能够不局限于一种理论方法，并且在综合应用多种理论工具的同时，保持扬弃的态度，让理论“为我所用”。例如郭于华在对丧葬仪式进行功能研究之外，又采用格尔兹阐释人类学的方法探求丧葬仪式的深层文化结构，并且在论述过程中借鉴结构主义二元分析模式：“中国的民间传统的丧葬活动是有文化意识结构作其内在支持的一套行为体系，即有着文化意义的行为方式。我们从中可以离析出一种二元的文化结构，即生—死、人—鬼、阴—阳两个世界的相对存在与相互通达”[④]，能够比较灵活地运用各种理论对丧葬仪式的意识结构进行分析。

此外，国外汉学研究也为汉族丧葬仪式民俗的研究领域带来了新的理论风貌。比如德国历史学家罗梅君（Mechthild Leutner）女士的著作《北京的生育、婚姻和丧葬：19 世纪至当代的民间文化和上层文化》运用布尔迪厄的实践理论研究晚清至当代北京生育、婚姻和丧葬在民间文化和上层文化之间的实践性关联。她在研究中注重书面资料和现实资料的比较，强调习俗与社会变迁的关系，把民俗的历史变迁放在民间文化和上层文化的社会变迁大背景中考察，既有对民俗事象的描述，又有对社会根源的探究，将社会学分析和历史

---

① 孙文福、王占琦：《丧葬禁忌生成的社会文化原因》，《理论界》2006 年第 4 期，第 154—155 页。

② 王璇：《从丧葬礼俗看性别关系与女性地位》，载杜琴芳、王政《社会性别》，天津人民出版社 2004 年版，第 190 页。

③ 康平：《鄂西北丹江口丧葬仪式音乐中的女性解读》，《艺术探索》2010 年第 3 期，第 52—55 页。

④ 郭于华：《生命的续存与过渡：传统丧葬礼仪的意识结构分析》，载《象征与社会：中国民间文化的探讨》，天津人民出版社 1997 年版，第 148 页。

学考察结合起来研究民俗。这样的研究无疑是值得肯定的。

总结上文，对丧葬仪式民俗事象的描述、特性的认识、功能的分析属于宏观把握，也是对丧葬仪式进行研究的第一步。而丧葬仪式作为人生仪礼重要的组成部分，既自成体系又与其他文化因素交叉勾连。丧葬习俗丰富而复杂，要对丧葬习俗有更加细致深入的探讨，自然就要对其进行专题研究。

2. 关于汉族丧葬仪式的专题研究

有关汉族丧葬仪式的专题研究主要包括丧葬习俗的历史流变研究、地域特征研究、个案研究、信仰观念研究和文化艺术研究五个方面。

（1）丧葬习俗的历史流变研究

丧葬习俗是中华传统文化传承中的一部分。对丧葬习俗历史流变进行探讨，有助于从纵向的研究角度对汉族丧葬文化作历时的把握。而且以古镜今，这项研究也有助于对丧葬习俗的发展和改革的趋势作出一些前瞻。从历时角度对汉族丧葬习俗的流变和发展作一番探讨，这一研究方式与历史学、考古学联系紧密。

许多学者在研究中同时关注丧葬习俗中的传统因素和新的因素，即便是单一朝代的丧葬习俗研究，也会着眼于历史发展变革的脉络。比如朱瑞熙的《宋代的丧葬习俗》[①] 强调宋代丧葬习俗对宋之前丧葬习俗、葬礼制度的变革。还有董江爱的《近代华北农村丧葬礼制的特点及成因》[②]、严昌洪的《民国时期丧葬礼俗的改革与演变》[③]、王青的《民国后抗战前山东婚丧礼俗的嬗变》[④] 等。周洪的《江西丧葬风俗中的古礼遗存》[⑤] 从当代江西民间风俗中寻找古礼遗存及这些民俗对今天江西社会的影响。此外还有傅建成的《民国时期乡村婚丧礼俗与变迁》[⑥]、朱丽娟的《论秦汉时期汉族丧葬风俗的特点》[⑦]、齐东方的《唐代的丧葬观念习俗与礼仪制度》[⑧] 等。宋月的《明代江南地区丧葬习俗演变——以苏松为中心》[⑨] 从明代江南地区丧葬习俗的演变、原因与影响等几个方面，对明代江南地区丧葬习俗的总体状况进行了描述，体现以苏州府、松江府为代表的江南地区丧葬习俗的变化，与政治环境、经济发展和社会意识的变化息息相关。这种变化对清以及民国时期的丧葬习俗产生了深远影响。还有邓红、陈善本的《民国时期皖北农村丧葬礼俗述论》[⑩] 探讨民国

---

① 朱瑞熙：《宋代的丧葬习俗》，《学术月刊》1997 年第 2 期，第 69—74 页。

② 董江爱：《近代华北农村丧葬礼制的特点及成因》，《晋阳学刊》1997 年第 3 期，第 96—99 页。

③ 严昌洪：《民国时期丧葬礼俗的改革与演变》，《近代史研究》1998 年第 5 期，第 169—174 页。

④ 王青：《民国后抗战前山东婚丧礼俗的嬗变》，《山东师大学报》（社会科学版）1999 年第 6 期，第 45—47 页。

⑤ 周洪：《江西丧葬风俗中的古礼遗存》，《江西师范大学学报》（哲学社会科学版）2002 年第 2 期，第 81—85 页。

⑥ 傅建成：《民国时期乡村婚丧礼俗与变迁》，《近代中国与文物》2002 年第 12 期，第 13—21 页。

⑦ 朱丽娟：《论秦汉时期汉族丧葬风俗的特点》，《广西右江民族师专学报》2004 年第 4 期，第 25—29 页。

⑧ 齐东方：《唐代的丧葬观念习俗与礼仪制度》，《考古学报》2006 年第 1 期，第 59—82 页。

⑨ 宋月：《明代江南地区丧葬习俗演变——以苏松为中心》，硕士学位论文，吉林大学，2006 年。

⑩ 邓红、陈善本：《民国时期皖北农村丧葬礼俗述论》，《河北大学学报》（哲学社会科学版）2006 年第 4 期，第 88—93 页。

时期皖北农村丧葬礼俗的特征，批判落后、迷信的“陋俗”。

张国庆的《石刻资料中的辽代丧葬习俗分析》[1] 涉及汉族丧葬文化对其他民族的影响，认为辽代建国后逐渐“汉化”，学习并大量接受中原汉族文化，将两个民族的丧葬习俗文化糅合并用，从侧面反映了辽代建国后，以儒家文化为核心的中原地区汉文化已为当时各民族、各阶层人士普遍接受，并融合到日常生活中。王林林的《清至民国时期陕北丧葬习俗研究》[2] 认为晚清至民国时期社会发生了巨大变化。新观念逐渐传播，西方现代文明输入。对于地处偏僻的陕北，这一切变化同样在丧葬习俗方面留下了深刻影响。从清代向民国的过渡中，丧葬礼仪从总体上表现出由盛而衰的特点，具体表现为丧葬礼仪的简化和新式葬礼的出现。这篇论文从时空两个维度纵横结合讨论地域性丧葬仪式的流变，以小见大。

除了纵向的历时变迁之外，对民间丧葬习俗横向的地域差异的研究也同样是学者关注的重点。

（2）丧葬习俗的地域特征研究

这一类研究主要立足于某一地区的丧葬习俗特征，强调当地丧葬习俗对于传统文化的继承和独特的地域性特征。在丧葬文化的初期研究中，研究者更多关注的是丧葬文化的共性，而对丧葬文化因各地历史文化背景、地理环境等因素不同而造成的区域性差异尚未充分重视。从这个意义上，结合地方民俗文献和田野调查资料，联系该地区丧葬文化的历史背景、自然人文环境、文化经济发展情况，对一个区域的丧葬文化或习俗的独特特征进行概括和研究、考察当地丧葬习俗特征。这项工作很有意义。

首先，在研究材料方面，近代各地编撰的地方志提供了大量较为真实、详细的丧葬民俗资料。而且由文化部、国家民委和中国文联三家单位协作组织编纂的全套中国民族民间文艺集成志书也提供了大量参考资料。随着中国民间文学三套集成的文化项目的开展，各地文化部门对民俗搜集工作更加重视，与丧葬文化相关的民俗资料更加丰富。此外，现当代学者的区域丧葬文化研究著作也为后来的研究者提供了可资借鉴的材料和观点。如席克定的《灵魂安息的地方——贵族民族墓葬文化》，何彬的《江浙汉族丧葬文化》，霍巍、黄伟的《四川丧葬文化》等，这些著作对地方性丧葬文化的探讨研究帮助人们更深入地理解丧葬文化是如何打上地域文化特征的。如霍巍、黄伟的《四川丧葬文化》从历史学、考古学、民俗学等角度对四川丧葬文化的内涵、社会功能及其在各个历史阶段的特色作了综合论述，基本上理清了四川地区丧葬文化的发展脉络，对四川丧葬文化史进行了较为全面的研究。

除此之外，报纸杂志上登载的地域性丧葬仪式研究的相关论文数目也相当可观。浙江省民间文学集成办公室汇章的《浙江丧葬型式见闻》一文根据作者在浙江各地农村工作过

---

① 张国庆：《石刻资料中的辽代丧葬习俗分析》，《民俗研究》2009 年第 1 期，第 95—109 页。

② 王林林：《清至民国时期陕北丧葬习俗研究》，硕士学位论文，延安大学，2009 年。

程中看到的丧葬型式，着重介绍三种比较特殊的丧葬型式：室内厝、髭骨头和坐化坟。刘家训、王全宝的《费县北部山区丧葬习俗——鲁东南民俗系列调查之二》① 描述了费县丧葬类型和葬礼程序等。在这样的研究氛围和背景下，从事丧葬仪式地域性研究的研究者人数也越来越多，其中也不乏根据家乡田野资料撰写的学术著作。

1995 年，何彬的著作《江浙汉族丧葬文化》出版。1996 年，方百寿的《安徽方庄的丧葬礼仪》② 是作者对安徽一个汉人村庄的田野调查之后形成的文字报告。作者通过对丧葬仪式程序的细致描述，探讨其中个人角色转变、信仰转变、人际交往等诸多内容，认为当地丧葬礼仪既反映出汉民族“事死如生”的一般特点，又蕴含着与方庄村民生计模式相关的独有内容。张明义的《武当山丧葬习俗谈》③ 描述了武当山地区丧葬习俗。他认为武当山地区丧葬习俗的特点是重视忠孝和扬善积德等传统伦理观念，同时作者对丧葬习俗中存在的迷信现象提出了批判。莫道才在《生命的终结——汨罗民间丧葬招魂习俗考察札记》④ 提到他收集的成系统的汨罗民间招魂词手抄本有近 20 万字，而且，关于汨罗地区丧葬招魂习俗和招魂词的研究还有许多可发掘的内容，希望能够对汨罗民间招魂习俗及招魂词这一民俗现象做全面的研究。

陈志兵的《梅山地区丧葬习俗研究》⑤ 从梅山丧葬习俗形成的特定环境、流传模式、丧歌特色、巫风色彩、文化蕴涵及功能五个方面，运用田野作业资料、考古挖掘资料、文献丧俗资料进行综合研究，结合政府政策、丧葬改革、市场经济影响等因素多角度观照当地丧葬习俗的变革。彭维斌的《闽南丧葬仪俗的民间考察》⑥ 关注闽南民间丧葬仪俗的历史发展过程。他认为闽南民间丧葬仪俗的突出特点在于人们对鬼神和亡灵侍奉甚于对生人的侍奉。这独具特色的丧葬仪俗是在当地土著居民的灵魂崇拜与外来多种信仰文化、宗教仪式与丧葬制度相互影响下形成的，而闽南特殊的山海环境和以海为中心的社会经济文化也对民间丧葬习俗的形成起到重要作用。王勤的《江苏宜兴丁蜀的丧葬祭奠习俗模式与内涵》⑦ 从文化史论的角度对江苏宜兴丁蜀地区的丧葬祭奠习俗模式进行了分析。

朱爱东的《过渡礼仪：云南巍山坝区汉族丧葬习俗研究》⑧ 一文是作者于 2001 年参加由美国福特基金会“美中艺术交流中心”资助的研究项目“民族文化的保护与传承”，在云南省巍山彝族回族自治县进行了为期一个月的田野调查，继而以云南巍山坝区汉族丧葬习俗为对象，运用“过渡仪礼”等理论和概念，如 E. 杜尔干的信仰观念与献祭仪式、神

---

① 刘家训、王全宝：《费县北部山区丧葬习俗——鲁东南民俗系列调查之二》，《民俗研究》1991 年第 4 期，第 65—68 页。

② 方百寿：《安徽方庄的丧葬礼仪》，《民俗研究》1996 年第 2 期，第 65—87 页。

③ 张明义：《武当山丧葬习俗谈》，《武当学刊》（哲学社会科学版）1996 年第 1 期，第 22—28 页。

④ 莫道才：《生命的终结——汨罗民间丧葬招魂习俗考察札记》，《民族艺术》1997 年第 2 期，第 192—194 页。

⑤ 陈志兵：《梅山地区丧葬习俗研究》，硕士学位论文，湘潭大学，2000 年。

⑥ 彭维斌：《闽南丧葬仪俗的民间考察》，《南方文物》2001 年第 1 期，第 75—78 页。

⑦ 王勤：《江苏宜兴丁蜀的丧葬祭奠习俗模式与内涵》，《东南文化》2002 年第 4 期，第 46—47 页。

⑧ 朱爱东：《过渡礼仪：云南巍山坝区汉族丧葬习俗研究》，《广西民族研究》2002 年第 1 期，第 38—42 页。

圣仪式与世俗仪式、积极仪式与消极仪式、仪式与社会力量的展示和集体意识的唤起等，还有拉德克利夫－布朗的仪式心理功能和社会功能理论，以及美国人类学家关于“加强仪礼”和“危机仪礼”等理论，综合分析当地丧葬习俗的结构特征与仪式的功能、意义。作者认为从习俗视角转变到仪礼或仪式视角对丧葬活动进行研究将会对民俗学研究起到重要参考作用。而且，在“过渡仪礼”等理论的观照下，丧葬仪礼本身的内在逻辑可以得到理解，仪式的象征意义和功能也可以获得一些新的解释。

陈华文《论吴越丧葬文化的区域性特征》① 通过对吴越区域文化内丧葬习俗的独特特征进行概括和研究，揭示丧葬文化与区域文化历史背景、自然生态环境、文化经济发展之间的紧密关联，强调文化的区域性。张成材《商州丧葬习俗的文化蕴含》② 对文献记载的商州丧葬习俗进行一些挖掘和钩沉，并对一些当代人已经感到陌生的习俗文化加以解读。曹媞的《淮北汉人社会丧葬仪式过程及其分析：以淮北地区颍上县农村葬礼为例》③ 提出人们对冥间的想象来自于人们对现世的模仿，于是丧葬习俗也随着现实社会变迁而变化。作者认为提出导致丧葬习俗变化的因素包括国家政策、市场经济、教育水平等。而无论丧葬仪式以何种形式存在，都会发挥相应的社会功能。陈华文、陈淑君的《论吴越丧葬文化的改革与对策——以浙江省为例》④ 从社会、政治、经济各个角度对浙江省丧葬文化作了较为全面的概述，并特别关注了丧葬习俗市场化的趋势。

王焰安的《江淮传统丧葬习俗》⑤ 描述了江淮传统丧葬习俗中制寿衣与寿木、设灵与报丧、入殓与吊丧、做七、出殡与下葬等习俗内容，并简略探讨了其背后的文化内涵。此外还有韦夷、吴俪蓉的《广西全州县丧葬礼俗文化现象解读》⑥。同年，方秋梅的《变易中的武汉市郊乡村丧葬习俗》⑦ 一文作为武汉市科技局计划项目“当前武汉市郊丧葬中存在的问题及其对策研究”阶段性成果之一，记录了从 20 世纪 80 年代中期以来，武汉市郊乡村的丧葬习俗，包括入葬方式、丧葬消费和葬礼三方面所发生的变化，关注其变化原因。作者认为在影响当代武汉市郊乡村丧葬习俗变易的诸种因素中，国家政策的调整、丧葬制度的改变是最重要、最直接的因素，其次才是观念和具体经济利益等因素。同年，张明义的《湖北丧葬习俗与伦理作用初探》⑧ 概括了湖北丧葬习俗的地域特征和文化功能。

---

① 陈华文：《论吴越丧葬文化的区域性特征》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2003 年第 3 期，第 56—60 页。

② 张成材：《商州丧葬习俗的文化蕴含》，《商洛师范专科学校学报》2003 年第 3 期，第 1—7 页。

③ 曹媞：《淮北汉人社会丧葬仪式过程及其分析：以淮北地区颍上县农村葬礼为例》，《华东理工大学学报》（社会科学版）2005 年第 3 期，第 19—22 页。

④ 陈华文、陈淑君：《论吴越丧葬文化的改革与对策——以浙江省为例》，《民俗研究》2005 年第 4 期，第 1—11 页。

⑤ 王焰安：《江淮传统丧葬习俗》，《淮北职业技术学院学报》2008 年第 6 期，第 67—70 页。

⑥ 参见 http：//www. qikan. com. cn/Article/csxk/csxk200901/csxk20090125. html。韦夷、吴俪蓉：《广西全州县丧葬礼俗文化现象解读》，《神州民俗》2009 年第 3 期，第 42—44 页。

⑦ 方秋梅：《变易中的武汉市郊乡村丧葬习俗》，《学习月刊》2009 年第 8 期，第 2—4 页。

⑧ 张明义：《湖北丧葬习俗与伦理作用初探》，《湖北社会科学》2009 年第 4 期，第 185—188 页。

他提出，湖北丧葬习俗沿袭了楚人的风俗，是建立在以土地为根源，以儒家的礼制、孝道为基础，以佛教、道教的教理教义为指导下的一种文化传统。习俗中的礼仪联系与强化了血缘和亲族关系，体现了对先人的孝道，抚慰了情感，调节了心理，和谐了社会。而各礼仪环节中乐器的演奏、歌手的唱腔，不仅丰富了礼仪的气氛，也达到了畅神娱神的效果。李清的《沂蒙丧葬仪式过程研究》① 通过对沂蒙丧葬仪式过程的研究引发对沂蒙丧葬文化的现代化思考，也对殡葬改革情况作了一番反思。

随着地域性研究的深入和田野调查工作的进展，民俗学界对于丧葬习俗的个案研究也逐渐发展起来。

（3）丧葬习俗的个案研究

丧葬习俗个案研究的材料来源往往包括地方民俗志文献资料以及田野作业收集资料，尤其是家乡田野调查采集的资料。个案研究有助于在具体语境中对丧葬习俗的民俗事象作更细致的观察，虽然家乡田野工作在早期民俗研究中业已开展，但在丧葬习俗研究领域，细致的田野工作是近几年才兴盛起来的。

邓康宁的《葬礼仪式的延续与变迁——对湘北 MT 村的个案研究》② 对湘北一个村落的葬礼仪式过程进行了详细描述和研究，再现了整个葬礼仪式过程。强调葬礼仪式随宗教因素、文化环境变化、国家权力干预等原因产生的变迁。赵宇共的《岸底丧俗与〈周礼〉记述的比较研究》③ 依据作者在陕西武功县岸底村观察记录的一次丧葬仪式过程，他发现该仪式过程与三千年前《周礼》描述的仪礼契洽吻合，于是他将岸底村丧葬的仪礼程序与儒学经典《仪礼》、《周礼》、《礼记》中的记述对照，进而认为岸底村的丧葬习俗基本遵循、模仿、承继了“三礼”中记载的古人丧葬仪规。在丧仪的内容、仪式的程序、仪礼的原则、丧葬的组织方面，古今大体一致。他提出空间较为封闭、外来人口少、延续农耕传统是丧葬习俗比较完整地保留传承下来的原因。作者反复强调对民间活态习俗进行田野调查的重要性。笔者认为其研究中将《礼记》、《周礼》、《仪礼》的不同成书背景和内容侧重遮蔽，放在同一层面上单独抽取出习俗记录，混合作为参照系。这样的比较方式尚值得商榷。

肖坤冰、彭兆荣的《汉民族丧葬仪式中对“运”平衡观念的处理——对川中地区丧葬仪式中“找中线”环节的分析》④ 参考维克多·特纳的象征—仪式理论，分析川中丧葬仪式“找中线”这一仪式环节的内涵和深层原因——汉族民间宗教的宇宙观。陈小锋的《农村丧葬仪式的现代性与民间传统——对于陕西关中地区紫石村的个案研究》（2009）通过叙述陕西关中一个村落社区的丧葬仪式及其生活世界的逻辑，体现民间传统蕴含的生存价

① 李清：《沂蒙丧葬仪式过程研究》，《青年科学》2010 年第 4 期，第 407 页。

② 邓康宁：《葬礼仪式的延续与变迁——对湘北 MT 村的个案研究》，《绥化学院学报》2007 年第 5 期，第 174—176 页。

③ 赵宇共：《岸底丧俗与〈周礼〉记述的比较研究》，《民俗研究》1998 年第 3 期，第 12—17 页。

④ 肖坤冰、彭兆荣：《汉民族丧葬仪式中对“运”平衡观念的处理——对川中地区丧葬仪式中“找中线”环节的分析》，《民俗研究》2009 年第 1 期，第 179—189 页。

值和社会秩序。作者提出站在农村社会本位去思考仪式问题、认识农村社会，能帮助我们对丧葬仪式的认识更加完善。

戴聪的《汉族社会丧葬仪式个案探讨——以贵阳市城郊刘氏葬礼为例》[①] 运用凡·遮耐普的“通过仪式”理论，从分离、过渡和融合的三段式视角，对2009年2月17—23日贵阳市郊望城坡汉族刘姓家族一次丧葬仪式的过程进行了详细描述和研究，希望以此个案揭示出汉人社会对传统丧葬仪式的郑重处理实质是对生的执着追求。这篇论文对汉族丧葬仪式蕴含的生死观作了一番探讨。实际上，丧葬仪式内蕴的生死观念和民间信仰的关系也是学者们研究的重点之一。

（4）丧葬习俗的信仰观念研究

这方面的研究成果除了上文中郭于华的《死的困扰与生的执著——中国民间丧葬仪礼与传统生死观》等论著之外，还有报刊上登载的各种研究论文。

王娟的《从民间丧葬习俗看中国人的生死观》[②]（1994）结合结构主义理论观点讨论分析得出：丧葬习俗的出现应该源于古代人对死亡的否定意愿。也就是说，葬礼是古代人为克服生与死的困扰而提供的一种行为模式。从民间丧葬习俗之中，我们可以发现人们怎样面对和阐释死亡。中国民间关于死亡的观念是多种宗教（儒家、佛家、道家）学说综合影响的结果。文中记录了河北唐山郊区的丧葬习俗，并探讨了丧俗反映的中国人的生死观。

丁玲的《谈丧葬礼俗中的习俗控制》[③] 尝试从汉族丧葬礼俗中的观念行为看丧葬习俗中对人的行为与观念的控制，观察丧葬礼俗具有怎样的约束力和影响力。她认为，表现在丧葬礼俗中的观念意识主要有：一、灵魂不灭现念，二、鬼神观念，三、孝道观念，四、宗族观念。

靳凤林的《死亡与中国的丧葬文化》[④] 联系我国的民族思想传统与丧葬文化的基本特征，提出儒家文化“一天人”、“重伦理”的两大基本特征对我国（特别是汉族）丧葬活动的各个环节都产生了深远的影响，由此形成了我国丧葬文化的两大特色：一是从天人合一、主体与客体相互消融的高度来认识和处理丧葬问题。二是受传统伦理思想的支配，强调尊卑等级，不容犯上僭越。此外，丧葬文化的社会作用包括维护宗法家族制度、推崇以孝为本、宣扬封建伦理道德、尊重社会传统、保持文化发展的连续性等。作者在这部分的讨论明显带有对封建礼教的批判色彩。

韩国青云大学中国学系崔昌源的《古代丧葬仪礼结构之分析》[⑤] 针对中国古籍志书中

---

① 戴聪：《汉族社会丧葬仪式个案探讨——以贵阳市城郊刘氏葬礼为例》，《红河学院学学报》2009年第3期，第33—36页。

② 王娟：《从民间丧葬习俗看中国人的生死观》，《中国典籍与文化》1994年第2期。

③ 丁玲：《谈丧葬礼俗中的习俗控制》，《青海师范大学学报》（社会科学版）1994年第4期，第43—47页。

④ 靳凤林：《死亡与中国的丧葬文化》，《北方论丛》1996年第5期，第22—27页。

⑤ ［韩］崔昌源：《古代丧葬仪礼结构之分析》，《内蒙古师大学报》（哲学社会科学版）1999年第3期，第70—82页。

的各项记载，从传统社会结构及宗教信仰诸层面进行整体探讨，尝试提出中国古代传统文化中的丧葬仪礼要义、结构及其社会文化意义及信仰内涵。文中提出中国人传统的价值观念认为“和谐”乃宇宙的本体，死亡是一种和谐秩序，使人类整体得以进化。生命的真正不朽在于群体，并在于群体的绵续不绝，因而必须有一套礼仪来维系群体的完整，保持整体的和谐。这就是中国古代丧葬仪礼之理念基础。通过各种丧葬仪礼的进行，不仅使生者与死者以及整个社会成为一体，还可以维持一定族群的和谐与全体认知体系的完整。丧葬仪礼就是从一种“社会均衡状态”到另一种“社会均衡状态”中的过渡仪式行为。陈华文的《迷失的孝道：中国厚葬之风透视》[①] 对厚葬风俗背后蕴含的文化观念作了一番探讨。

孙文福的《丧葬禁忌存续的文化心理分析》[②] 从文化心理等方面来阐析丧葬禁忌存续至今的原因：生活中异己力量的存在和人们认识水平的局限；从众心理的驱使；现实生活的不确定性导致的求吉心理的驱使；民众遵循先验模型习惯而代代相传的结果。

倪俭的《中西传统丧葬习俗差异的文化解析》[③] 认为东西方之间丧葬习俗上的巨大差异基于它们对死亡有着各自不同的理解。作者从儒家思想、基督教、宗族和教会的角度解析中西各具特色的丧葬习俗形成的文化内因。比较研究的视野值得肯定，但文中对中国“隆丧厚葬”与西方“简丧薄葬”的概括有点简单化了。

李建宗的《仪式与意识：对丧葬的解析》[④] 一文以甘肃省陇中地区的丧葬习俗为研究对象，参考凡·遮耐普的“通过仪式”理论、格尔兹的阐释理论和涂尔干的社会学观点，对丧葬仪式中隐含的灵魂意识、亲情意识、恐惧意识、狂欢意识四种意识进行分析，探讨丧葬活动中仪式和意识之间的关系。

刘喜珍的《论传统丧葬制度的伦理根基及其伦理意涵》[⑤] 认为传统丧葬制度作为宗法等级制的载体和宗法伦理的重要体现，以孝道作为伦理根基。其伦理意涵主要体现在感恩为重、丧主敬哀、哀而不伤、追思承志、丧祭致和五个方面。谢晓燕、魏红友的《汉代丧葬文化意识浅识》[⑥] 试图从有关历史文献及出土资料中简析汉代丧葬礼俗所反映出的古人的丧葬文化意识。

除了对丧葬仪式过程及其信仰内核、文化功能进行研究之外，近年来，民俗学界对与丧葬仪式紧密相关的口头民俗、物质民俗研究也相当重视。这一点在学者对与丧葬习俗相关的文化艺术形式的研究中有所体现。

（5）丧葬习俗与艺术文化研究

民间丧葬仪式与音乐舞蹈、绘画工艺、语言文学等艺术形式都有直接或间接的联系，

---

① 陈华文：《迷失的孝道：中国厚葬之风透视》，《民间文化》1999 年第 2 期，第 24—30 页。

② 孙文福：《丧葬禁忌存续的文化心理分析》，《理论界》2005 年第 10 期，第 145 页。

③ 倪俭：《中西传统丧葬习俗差异的文化解析》，《重庆职业技术学院学报》2007 年第 1 期，第 117—119 页。

④ 李建宗：《仪式与意识：对丧葬的解析》，《学术论坛》2008 年第 2 期，第 30—37 页。

⑤ 参见 http://www.qikan.com.cn/Article/csxk/csxk200901/csxk20090125.html。刘喜珍：《论传统丧葬制度的伦理根基及其伦理意涵》，《船山学刊》2009 年第 1 期，第 91—93 页。

⑥ 谢晓燕、魏红友：《汉代丧葬文化意识浅识》，《兰州教育学院学报》2010 年第 3 期，第 48—50 页。

与丧葬仪式相关的文化艺术研究也是近年来许多学者着力探究的内容。

①丧葬仪式与音乐舞蹈

丧葬仪式音乐作为丧葬仪礼的重要组成部分，需要研究者对其进行细致的分析探究工作。到目前为止，有关丧葬仪式与音乐的研究成果大致可分为两种：一种是研究民间传统仪式音乐的专著论文。专著如曹本冶等学者合著的《中国传统民间仪式音乐研究》（西南卷、西北卷、华南卷、华东卷），包括仪式音乐研究的理念与方法、各地区仪式音乐的专题综述、个案研究三方面的内容。其研究理念和研究方法为研究者进一步研究汉族丧葬仪式音乐文化提供了很好的指导。论文如赵凌的《松木塘丧葬仪式音乐考述》、曾娜妮的《灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究》[1]、田耀农的《陕北礼俗音乐的调查与研究》等。这些论文对民间仪式音乐作了具体深入的专题研究，也为相关研究提供了宝贵的田野调查资料。另一种是各地、市、县有关部门收集整理的民间音乐资料集，较为真实地展示当地民间音乐特色，为研究丧葬仪式音乐保留了丰富的材料。以下具体介绍部分研究文章和专著。

吴昌的《民歌与民俗——鄂西北与民俗“丧歌”初探》[2] 分析探讨民歌中的“丧歌”与民间丧俗的血缘关系，并对鄂西北丧歌的名称加以考证，为探讨民歌与民俗的内在联系做出了有益的尝试。特别是文中关注了人口迁移流动对丧葬习俗和丧歌的影响，记录了外地的丧俗和丧歌“武唱”形式随着移民传进鄂西北山乡，之后日渐被山里人所习惯的“文唱”形式所同化，“武唱”形式被淘汰的文化现象。文中还探讨了丧歌的起源，认为鄂西北丧歌与《楚辞》、《九歌》有着一脉相承的渊源关系，是古楚风的延续。虽然在具体观点结论上有待商榷，但其研究角度是值得肯定的。

宋德胤的《民俗文化：丧葬中的歌与舞》[3] 分别讨论汉族丧葬仪式中的歌舞和少数民族丧葬仪式中的歌舞，他认为丧葬中的歌与舞含有取悦鬼灵的意味。

齐琨的《空间：仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》[4] 将空间作为仪式音乐分析的一个维度，并将空间的概念分为物质、关系、意识三个层面，探寻仪式音乐所隐喻的等级、秩序与结构，以及在社会变迁过程中，仪式音乐所反映的失序与解构状态。进而提出我们需要保护、发掘传统仪式音乐在建构现代物质空间、关系空间、意识空间之秩序与结构中的意义。而作者的另一篇论文《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》[5] 是对仪式中的物质空间、意识空间、关系空间的进一步研究。

---

① 曾娜妮：《灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究》，硕士学位论文，中国艺术研究院，2006 年。

② 吴昌：《民歌与民俗——鄂西北“丧歌”初探》，《江汉大学学报》1986 年第 2 期，第 36—41 页。

③ 宋德胤：《民俗文化：丧葬中的歌与舞》，《延边大学学报》（社会科学版）1993 年第 2 期。

④ 齐琨：《空间：仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》，《黄钟》（武汉音乐学院学报）2006 年第 4 期，第 49—56 页。

⑤ 齐琨：《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》，《中国音乐学》（季刊）2010 年第 2 期，第 32—47 页。

任方冰的论文《河南省豫北丧葬仪式用乐考察报告》① 以田野调查为依据，对河南省豫北地区丧葬仪式及其用乐制度做了一番分析和考察。作者将当地丧葬用乐分为两类：第一类是为死者演奏的，如各种传统曲牌；第二类为生者演奏，又可以分为两小类，一者是为族人演奏，如各种戏曲悲曲等，一者是为乡邻演奏，如戏曲闹剧、流行歌舞等。

曾娜妮的《灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究》对常德灌溪镇民间丧葬仪式音乐及其乐社进行了定向的微型实地考察，并且参考了田野民俗志研究的相关成果，如顾颉刚、费孝通、王铭铭、高丙中、赵世瑜、董晓萍、刘铁梁等专家学者的著述，以及历史学、人类学、社会学、民俗学关于宏观社会研究及农村地区民俗文化、农村社区变迁的研究。论文包括灌溪镇民间丧葬仪式音乐本体分析、仪式记录以及由此引发的文化人类学追问三部分内容，为民间丧葬仪式音乐研究提供了一个鲜活的、来自田野考察第一手材料的个案。

孔美艳的《试论丧葬歌、舞、戏及其民俗文化功能》② 依历史脉络从先秦到明清梳理丧葬歌、舞、戏的发展，强调政府对丧葬歌、舞、戏的政策措施，进而分析丧葬歌、舞、戏具有的民俗文化功能：悼念死者，教育生者；驱赶邪祟，安抚死者；驱逐鬼魂，护佑生者；聚众喜乐，娱鬼娱人。《民间丧葬演戏略考》③ 是她的另一篇论文，认为丧葬演戏是一种纯粹的民间习俗，源于丧礼上人们本能的歌哭擗踊和用乐，具有娱神娱人、歌颂美德、感情宣泄、教育惩戒以及驱邪超荐等一系列民俗文化功能。而且民俗是戏曲生存的重要土壤，戏曲的生命力在民间。

汤洁的《民间信仰、仪式行为、仪式音声互动关系之研究——以博爱县北石涧村丧葬仪式为例》④ 通过对博爱县北石涧村丧葬仪式的实地考察，对信仰、仪式和音声进行重新阐述，揭示其丧葬仪式符号所体现的象征意义。同年，罗亮星的《川东北汉族丧葬仪式及其音乐文化研究》⑤ 在实地考察川东北平昌县驷马镇革新村等地汉族丧葬仪式及其音乐的基础上，结合相关文献资料，从丧葬仪式、音乐和仪式音乐文化三个角度，梳理、总结了川东北汉族丧葬仪式的程式、行为，系统地分析了丧葬仪式音乐的本体形态、文化意义，进而提出丧葬仪式与音乐文化同生共存，互为表里。同年，李跃忠的《论丧仪中的戏曲演出特点及其民俗文化功能》⑥ 探讨了丧仪中戏曲演出多方面的民俗文化功能：借其超度亡灵升入天堂、除煞驱邪、使丧家“清吉”、“热闹”丧场、招待前来吊唁的宾客、昭示孝

① 任方冰：《河南省豫北丧葬仪式用乐考察报告》，载《山西长治赛社与乐户文化国际学术研讨会论文集（下册）》，中国戏剧出版社 2006 年版。

② 孔美艳：《试论丧葬歌、舞、戏及其民俗文化功能》，《中华戏曲》2008 年第 2 期，第 323—341 页。

③ 孔美艳：《民间丧葬演戏略考》，《民俗研究》2009 年第 1 期，第 145—162 页。

④ 汤洁：《民间信仰、仪式行为、仪式音声互动关系之研究——以博爱县北石涧村丧葬仪式为例》，《美与时代》2009 年第 4 期，第 122—126 页。

⑤ 罗亮星：《川东北汉族丧葬仪式及其音乐文化研究》，硕士学位论文，四川师范大学，2009 年。

⑥ 李跃忠：《论丧仪中的戏曲演出特点及其民俗文化功能》，《青岛大学师范学院学报》2009 年第 4 期，第 102—106 页。

道、显示身份等。

除了以上论文，在专著方面也不乏成熟的研究著述，在此仅举一例，臧艺兵的《民歌与安魂——武当山民间歌师与社会、历史的互动》[①] 运用口述历史的方法、符号互动理论、“社会维护—历史构成—个人体验和创造”的结构研究方法作为理论工具，系统地探究了湖北省丹江口市官山镇武当山地区婚丧仪式上表演的民间歌师班与社会、历史文化的互动关系。

②丧葬仪式与工艺美术

人类早期艺术活动并不是单纯出于审美需要，而关联着更为广泛的生活意义。这一点也体现在丧葬仪式中的工艺美术事象上，如丧葬仪式中的剪纸，引魂升天的“非衣”等等。这些与丧葬仪式相关的民间工艺美术作品背后蕴含着原始宗教、祖先崇拜等民间信仰观念。可惜的是，目前学界对于这方面的研究还不够，笔者找到的相关研究论文也很少。

李新华的《山东丧葬纸扎工艺的形态及其开发利用》[②] 对山东民间流行甚广的丧葬纸扎艺术作了一番初步的探讨。他认为这一艺术形式的内蕴是当地的民间丧葬信仰。此外，易磊的《荆楚之地丧葬美术现象与民俗文化初探》[③] 对荆楚墓葬出土器物的美术视觉图式体现的文化特征、巫术思想、精神意识进行研究。作者从墓葬器物的图饰、功用、形制等外在可见的因素着手，探寻当时楚国的文化背景、民俗、宗教和楚民的心理特征等等。文章后半部涉及荆楚之地民间摊面、剪纸、服饰等民间艺术。

③丧葬习俗与语言文学

丧葬习俗作为人生礼仪的重要组成部分，在许多文学作品中都有体现。近年来也有一些从文学作品角度，侧面对丧葬民俗进行考察的研究著作和论文。例如 2008 年上海古籍出版社出版的赵睿才的《唐诗与民俗关系研究》是他探讨唐诗和民俗关系的研究成果，全书从服饰、饮食、居行、婚姻、丧葬、祭祀、节令七个方面分析唐诗反映的唐代民俗习惯及其影响。

此外，有的研究者将《红楼梦》作为一部记录中国古代民俗材料的风俗百科全书进行研究。如刘永生的《〈红楼梦〉丧葬习俗论》[④]、高连凤的《论〈红楼梦〉中的丧葬习俗》[⑤] 对《红楼梦》反映的当时社会的丧葬礼仪、观念和习俗进行探讨。基本上这种研究方式属于文学研究和民俗学研究的学科交叉领域，其研究路数也更偏向于文学研究。

此外，还有语言民俗相关的研究论文。例如白振有的《汉字蕴涵的丧葬文化》[⑥] 通过分析汉字，从中挖掘史籍语焉不详的古代丧葬文化信息。还有项菊的《从一些民俗词语看

---

① 臧艺兵：《民歌与安魂——武当山民间歌师与社会、历史的互动》，商务印书馆 2009 年版。

② 李新华：《山东丧葬纸扎工艺的形态及其开发利用》，《民俗研究》2004 年第 4 期，第 176—181 页。

③ 易磊：《荆楚之地丧葬美术现象与民俗文化初探》，硕士学位论文，中国美术学院，2009 年。

④ 刘永生：《〈红楼梦〉丧葬习俗论》，《内蒙古大学学报》1987 年第 1 期，第 104—109 页。

⑤ 高连凤：《论〈红楼梦〉中的丧葬习俗》，《作家杂志》2008 年第 10 期，第 136—137 页。

⑥ 白振有：《汉字蕴涵的丧葬文化》，《延安大学学报》（社会科学版）2009 年第 4 期，第 93—96 页。

鄂东丧葬习俗》[1] 以一些民俗词语为例，从语言民俗的角度对鄂东丧葬习俗做一番考察。她认为语言与民俗文化的联系非常密切。方言是民俗的沉积，考察鄂东方言民俗词语，犹如欣赏一幅鄂东民俗画卷。民俗词语作为一种符号系统，反映了人们深层的文化心理，比如鄂东丧葬仪式中“烧寿钱”、“叫茶”、“暖棺”、“暖井”等民俗词语反映了人们信仰阴曹地府、重视相墓术、求吉避凶、祈福禳灾的文化心理，等等。考察与丧葬习俗相关的语言文字符号系统，对认识丧葬文化的民俗功能有一定参考价值。

我们由以上诸种引介概述可以看到，汉族丧葬仪式民俗研究在理论探讨与专题研究上都取得了一定进展，有丰富的研究成果，也证明了对于丧葬仪式活动，我们可以从多种角度切入，进行不同层次的研究。比如丧葬仪式的历史流变、地域特征、具体个案、信仰观念、民俗功能及相关文化艺术，等等。同时，我们也应该看到，在民俗学领域对汉族丧葬仪式进行研究，还有很大的发展空间。

## 三、汉族丧葬仪式民俗研究的相关思考

首先，从近年民俗学领域对汉族丧葬仪式的一般研究到专题研究的众多论著看，有三点值得肯定：第一点，汉族丧葬仪式民俗的研究关注视野更加广阔。学者们在古今丧葬习俗的流变，地域性丧葬仪式的田野调查等方面进行了广泛的工作，对汉族丧葬礼俗作了纵横结合的全面观照，取得了丰硕成果。第二点，汉族丧葬仪式民俗的研究达到了新的高度。通过研究视角的变换，学术前沿理论方法的引入，许多学者对汉族丧葬仪式民俗进行了新的阐释和认识，产生了一批见解独到、观点新颖，甚至具有开创意义的研究成果，也基本形成了比较稳定、比较成熟的研究范式。第三点，在多学科交叉、互动的学术背景下，学者的研究背景、研究兴趣、理论储备也丰富多样，相应的研究面貌也显示出丰富的可能性。以上三点保证了汉族丧葬仪式民俗研究在广度与深度上的拓展。

当然，汉族丧葬仪式民俗研究在取得成绩的同时，也存在一些问题：首先，就研究者而言，真正民俗学专业的学者研究较少；其次，就研究成果而言，描述性、资料性的著作相对占有更大比重，而进一步的研究工作还有待将来深入。还有通观汉族丧葬仪式研究的学术史，历史层面丧葬文化史的研究起步较早，相对也比较成熟。而近年逐渐发展起来的对当代活态丧葬习俗进行的田野调查和研究还不够。地方性丧葬文化的研究虽然有了一定进展，也仍需加强。此外，就研究方法而言，还存在理论与文献材料结合比较生硬等问题。

这些研究面临的问题也为我们今后的研究提供了一些启发：首先，重视古代民俗文献的考订钩沉工作，通过搜集整理有关丧葬习俗的历史文献，为丧葬文化史研究提供更加完备的资料；其次，还需要更加重视第一手的田野调查资料，对地方丧葬习俗和丧葬仪式个

---

① 项菊：《从一些民俗词语看鄂东丧葬习俗》，《湖北社会科学》2009 年第 9 期，第 196—198 页。

案倾注更多关注。对丧葬习俗的民俗学研究不可以脱离具体的语境。还有在引介更多有助于丧葬习俗研究理论的同时，对理论时刻保持思辨的态度，既不能成为材料堆积的泛泛而论，也不能陷入理论的陷阱。

总而言之，死亡是人类永远需要面对的问题，学者对丧葬文化的研究也是对人类的终极关怀。我们相信，有关汉族丧葬仪式的研究必定会随着人们对民俗、对生命的更加重视而延续下去，并且取得更多成果。

# 汉族丧葬仪式音乐研究综述

何兴华

## 一、引言

丧葬仪式研究（the funeral ritual studies）是有关人类死亡的仪式与行为之研究。作为一个跨学科的研究领域，其受到来自考古学、人类学、民俗学、民族学、社会学等诸多学科的关注。西方学界自19世纪中后期开始（弗雷泽等学者）就以人类学之理论与方法研究丧葬仪式。此后，在人类学的历史发展中，丧葬仪式作为仪式研究领域的一部分，受到人类学不同学派、学者们的普遍关注，并提出了众多不同的理论。[①] 中国人类学家对丧葬仪式的关注始于20世纪30年代，以林耀华、许烺光、杨庆堃等早期本土学者为代表，将社会人类学功能主义社区研究理论引入中国社会研究，他们试图通过对丧葬仪式的研究，作出基于宗族结构、家庭社会再生产、宗教和社会秩序的关系模式等一系列社会分析与文化解读。而进入20世纪80年代以来，以郭于华为代表的学者们，在继承前辈功能主义的基础上，同时吸收了格尔兹阐释人类学及其他西方现当代仪式研究理论与方法，希望由此路径探寻传统丧葬礼仪的深层文化结构。[②]

丧葬仪式被我国音乐学界所关注，开始于20世纪90年代。尽管之前已有学者对丧葬仪式音乐进行研究，并发表了有关研究成果，但均只关注到仪式中的音乐形态（本体），而未将其纳入到丧葬整体仪式过程及其文化语境中加以解读与阐释，对仪式程序中的音乐表演及展现也基本停留在概述层面。自20世纪90年代以来，我国学界受到北美民族音乐学理论与方法的深刻影响，学科队伍不断壮大，而“在文化中研究音乐”（study music in culture）（A. P. Merriam，1960）的理念也成为当代中国民族音乐学研究的基本原则与普遍共识。作为仪式音乐研究的重要组成部分，丧葬仪式音乐研究一开始就受到学界的关注。具体说来，长时间、大规模、系统性对我国传统仪式音乐研究始于1993年，时任香港中文

① 魏琳：《从丧葬仪式看村落文化的涵化》，硕士学位论文，云南大学，2010年，第1—2页。
② 张佩国：《汉人的丧葬仪式：基于民族志文本的评述》，《民俗研究》2010年第2期，第76—94页。

大学音乐系教授的曹本冶率先发起“中国传统仪式音乐研究计划”项目，该项目试图整合我国各大音乐院校的学科资源，系统地对我国内地、港、澳、台传统仪式音乐进行深入调查研究，以期获得对仪式音乐总体文化的认知。1999 年该课题改名为“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”，下设“中国传统仪式音乐研究”、“中国民间仪式音乐研究”两个项目计划，继续对我国民间仪式音乐进行全方位的研究。2007 年，项目组移入上海音乐学院“音乐人类学 E－研究院”，并改建为“中国仪式音乐研究中心”。[①] 该项目至今已出版 6 部中国民间仪式音乐研究专著、21 部道教宫观仪式音乐研究丛书以及多部仪式音乐专著。[②] 6 部大型专著中，共有 7 篇丧葬仪式音乐研究专题，21 部道教宫观仪式音乐研究丛书中多部著作涉及丧葬仪式音乐内容，而其他仪式音乐研究专著如齐琨《仪式空间中的音声表述——对两个丧礼与一场童关醮仪式音声的描述与分析》[③] 等均以丧葬仪式音乐为研究对象。与此同时，我国学界对仪式音乐研究的关注逐渐升温，从 20 世纪 90 年代至今各大音乐类期刊所发表的仪式音乐研究成果呈现递增趋势，而丧葬仪式音乐研究同样呈现出逐渐繁荣的发展态势。

本文首先对我国丧葬仪式音乐研究成果数据进行分析解读，以获得该研究领域的宏观趋势之把握；其次，以研究视角、侧重方面的不同出发，对该领域研究成果进行文献述要，并将重点放在研究方法、理论及其模式上；最后，对学界丧葬仪式音乐研究作出总体性评估，并进一步反思当下丧葬仪式音乐研究中的不足与缺失，为以后该领域进一步发展提供一定的参考。

## 二、数据分析

综合国内发表的期刊论文、学位论文（硕士、博士）、出版论文集等资料，笔者收集到 1990 年 1 月至 2013 年 7 月止，共计 152 项丧葬仪式音乐研究成果。如图 1 所示，搜索中国知网 CNKI 查得论文数为 109 篇，占总数的 71.24%，学位论文 31 篇，占总数的 20.92%；各仪式音乐研究论文集丧葬仪式专题研究 12 项，占总数的 7.84%。[④]

---

① 曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，云南人民出版社 2003 年版，第 1—3 页。

② 6 部著作分别为《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》（2003）、《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》（2004）、《中国民间仪式音乐研究·华东卷》（2007）、《中国民间仪式音乐研究·华南卷》（2007）、《中国民间仪式音乐研究——华北、西南、华东增补合卷》（2011）、《中国民间仪式音乐研究·华中卷》（2012）；21 部道教宫观仪式音乐研究丛书由巴蜀书社陆续出版，此处不再一一列举；其他仪式音乐研究专著如曹本冶的《道教仪式音乐——香港道观之“盂兰盆会”个案研究》（2011），曹本冶、刘红的《龙虎山天师道音乐研究》（2011），齐琨的《仪式空间中的音声表述——对两个丧礼与一场童关醮仪式音声的描述与分析》（2011）等。

③ 齐琨：《仪式空间中的音声表述——对两个丧礼与一场童关醮仪式音声的描述与分析》，文化艺术出版社 2011 年版。

④ 文献定量分析说明：其一，本文所关注的研究领域为“中国丧葬仪式音乐”，凡未涉及“音乐”之研究成果，均不列入本文中；其二、本文所关注的学科领域为音乐学，凡不属音乐学领域之“丧葬仪式”研究均不列入本文中；其三、本文主要以中国内地各地区丧葬仪式音乐研究成果为分析、综述对象，并不包括海外研究成果。

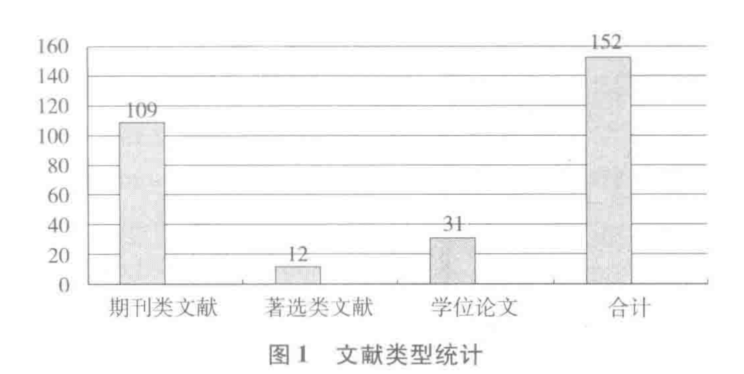



**图 1　文献类型统计**

按研究学科与层级的不同，笔者将这 152 篇文献分为四类，如图 2 所示，对我国丧葬仪式音乐文献进行梳理与归纳的综述文献有 2 篇；运用音乐史学的研究理论方法对我国古代丧葬仪式及其音乐的若干问题进行研究的文献有 4 篇；基于民族音乐学学科背景的丧葬仪式音乐研究共计 147 篇，其中丧葬仪式音乐专题研究成果共 106 篇，非丧葬仪式音乐专题研究（即文中部分涉及丧葬仪式音乐）成果共 41 篇。

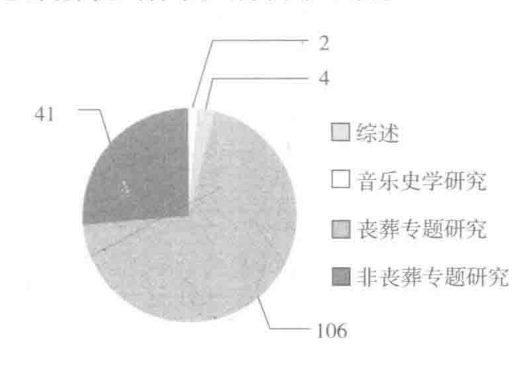



**图 2　文献分类图**

从 1990 年至今，我国丧葬仪式音乐研究呈现出逐步繁荣的趋势，如图 3 所示，20 世纪 90 年代年均研究成果 1.4，2000—2004 年年均研究成果 1.9，同比增长 35.71%；2005—2009 年年均研究成果 12，同比增长 531.58%（即 5 倍多）；2010—2013 年 7 月年均研究成果约为 12，同比持平。不难看出，学界对丧葬仪式音乐研究的关注自 2005 年起就呈现出持续升温的趋势，并一直持续至今。

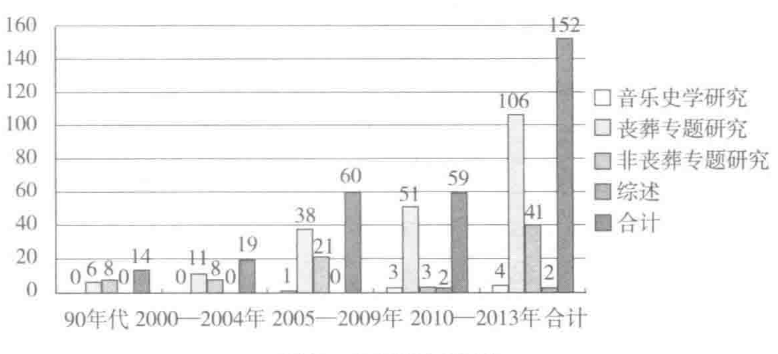



**图 3　文献数量比较**

从（表1）研究地域上看，147篇丧葬专题、非专题研究文献涉及我国大部分省、市、自治区，并以华中地区湖北省、湖南省，华南地区广西壮族自治区以及西南地区云南省、贵州省的研究成果最多。

**表1　丧葬专题、非专题研究文献统计表**

| 省市自治区 | 丧葬专题研究 | 非丧葬专题研究 | 合计 |
|---|---|---|---|
| 湖北省 | 20 | 2 | 22 |
| 湖南省 | 19 | 0 | 19 |
| 广西壮族自治区 | 10 | 1 | 11 |
| 云南省 | 7 | 6 | 13 |
| 贵州省 | 6 | 1 | 7 |
| 浙江省 | 5 | 5 | 10 |
| 山东省、山西省 | 各5 | 各3 | 16 |
| 河南省 | 5 | 1 | 6 |
| 安徽省 | 4 | 1 | 5 |
| 陕西省 | 3 | 4 | 7 |
| 四川省、重庆市 | 2 | 4 | 6 |
| 河北省 | 2 | 3 | 5 |
| 上海市、辽宁省 | 各2 | 各1 | 6 |
| 江西省、西藏藏族自治区 | 各2 | 0 | 4 |
| 江苏省 | 1 | 3 | 4 |
| 福建省 | 1 | 1 | 2 |
| 台湾省、甘肃省、北京 | 各1 | 0 | 3 |
| 青海省 | 0 | 1 | 1 |
| 合计 | 106 | 41 | 147 |

106篇丧葬专题研究文献中，共有29篇文献为少数民族丧葬仪式音乐专题研究，占总数的27.1%。其中土家族9篇（湖北省），苗族5篇（贵州省），纳西族3篇（云南省），藏族（西藏）、毛南族（广西）各2篇，布依族、佤族、彝族、普米族、仡佬族（云南省），瑶族、水族（广西），畲族（浙江省）各1篇。综合表1不难看出，研究成果前五位省、市、自治区均涉及多篇少数民族丧葬仪式音乐研究成果。77篇期刊类丧葬专题研究文献中，有24篇文献见于音乐类核心期刊，占期刊类丧葬专题研究文献总数的31.12%（见图4）。

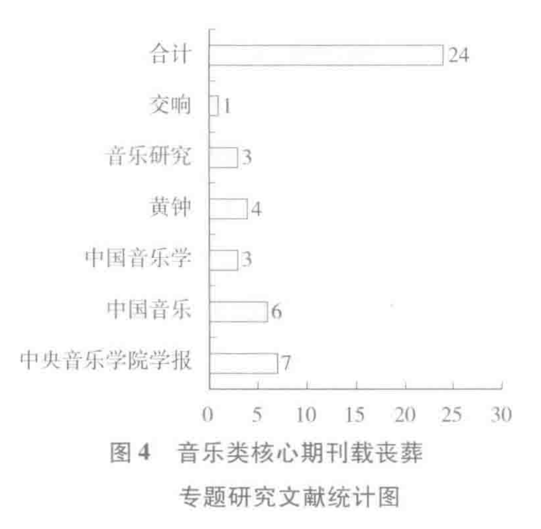



**图4　音乐类核心期刊载丧葬专题研究文献统计图**


从 CNKI 查得 31 篇学位论文数值，如图 5 所示：

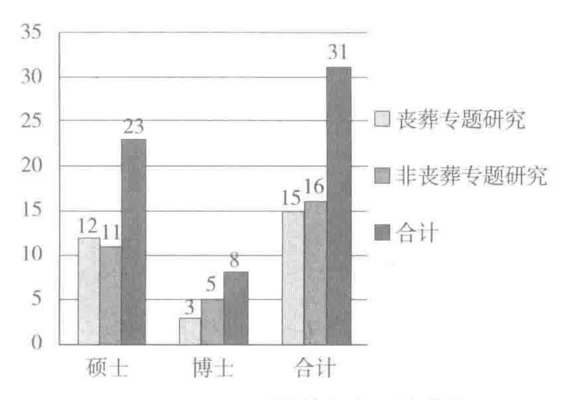



**图 5　CNKI 31 篇学位论文统计表**

其中，15 篇丧葬专题研究学位论文具体情况如表 2：

**表 2　丧葬专题研究学位论文统计表**

| 编号 | 作者 | 论文名称（12 硕士 +3 博士） | 学位授予单位 | 时间 | 导师 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 陆栋梁 | 桂东北灌阳县上乡丧葬音乐研究 | 福建师范大学 | 2004 | 蓝雪霏 |
| 2 | 曾娜妮 | 灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究 | 中国艺术研究院 | 2006 | 张振涛 |
| 3 | 王霄潇 | 湖北"堂祭"仪式音乐研究 | 武汉音乐学院 | 2007 | 周　耘 |
| 4 | 鲍文敏 | 荆州市沙市区立新乡三板桥村"挑鼓子"研究 | 武汉音乐学院 | 2007 | 蔡际洲 |
| 5 | 王小锋 | 陇东丧俗仪式中的鼓吹乐研究 | 西北师范大学 | 2007 | 张君仁 |
| 6 | 赵　凌 | 松木塘丧葬仪式音乐考述 | 湖南师范大学 | 2007 | 景尉岗 |
| 7 | 谢秀敏 | 豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承 | 内蒙古师范大学 | 2007 | 松波尔 |
| 8 | 罗亮星 | 川东北汉族丧葬仪式及其音乐文化研究 | 四川师范大学 | 2009 | 万光治、黄尚军 |
| 9 | 匡　蔚 | 湘南宁远民间丧葬仪式音乐考察研究 | 湖南师范大学 | 2010 | 景尉岗 |
| 10 | 张　虹 | 湖南石鼓镇丧葬仪式音乐研究 | 中国艺术研究院 | 2010 | 薛艺兵 |
| 11 | 肖　威 | 大林镇丧葬仪式音乐研究 | 河南大学 | 2012 | 李新现 |
| 12 | 姜　洁 | 扬州地区丧葬仪式音乐调查与研究 | 中国艺术研究院 | 2013 | 齐　琨 |
| 13 | 巴奈·母路 | 灵路上的音乐 | 福建师范大学 | 2002 | 王耀华、乔建中 |
| 14 | 齐柏平 | 鄂西土家族丧葬仪式音乐的文化研究 | 中央音乐学院 | 2003 | 田联韬、杨民康 |
| 15 | 陆栋梁 | 湘桂走廊丧葬仪式音乐文化研究 | 福建师范大学 | 2010 | 蓝雪霏 |

## 三、文献述要

置音乐于文化中研究，是当代民族音乐学的核心观念与基本原则，也是目前我国学界普遍的共识。以北美民族音乐学家 A. P. Merriam 之"观念—行为—产品（音乐的声音）"

三重分析模式为基本原则，曹本冶建立了一个以“思想—行为”为核心内涵的，包括“信仰、仪式、音声”的三重仪式音乐研究模式。如图6所示，该模式契合于梅氏模式，关注到了“宗教信仰—民俗观念”在具体仪式中的不同展现，并将仪式音乐研究中的仪式对象类型分为“近”信仰内涵仪式与“近”世俗礼仪习俗观念之仪式两种。曹氏认为：“三者之间的互动关系是理解‘仪式中音声’意义和内涵的关键，也是我们研究的主导理论思维。”①

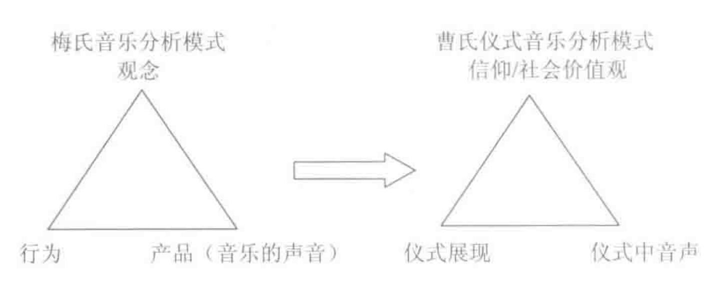



**图6　梅式音乐分析模式与曹氏仪式音乐分析模式**

具体到笔者所搜集的152篇文献上看，本文定量分析中的诸多数据归类方法均可以用于本部分的文献分类中，但却无法体现出作为民族音乐学学科之丧葬仪式音乐研究的特点，且无法突出研究方法、研究模式、研究侧重点等方面。由此，笔者试图在以下文献述要中结合论文书写类型与上述曹氏仪式音乐分析模式对丧葬仪式音乐研究成果进行分类，并突出“民族音乐学之丧葬仪式音乐研究”这一总体写作目标。

（一）期刊、著选类文献述要

1. 研究综述

学界目前为止已有两篇对我国丧葬仪式音乐进行综述的文章。王志毅的《“三重关系”的尝试：丧俗仪式音乐研究的文献综述》②，本文借鉴社会科学界“三重证据法”即古籍、考古、神话传说三重资料之研究方法，对我国丧俗仪式音乐研究中的资料搜寻—图书馆工作进行了讨论，并认为通过对古籍文献、地方文献、神话和民间信仰三种不同资料的搜集和整理，在田野工作的基础上，有利于拓宽研究视野。作者认为：搜寻古籍文献，了解丧俗音乐的起源，并补充田野文本的历史缺陷；而通过搜寻地方文献，可以解读丧俗仪式的地方传统，佐证田野文本的客观不足；通过搜寻神话与民间信仰资料，由此关注丧俗的信仰视角，可建构仪式研究的文化体系。而李红春的《丧葬仪式音乐研究现状概观》③运用

---

①　曹本冶：《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社2010年版，第45页。在本文中，笔者并不试图就丧葬仪式音乐“观念”研究中的宗教信仰—民俗社会价值观之不同侧重展开讨论，一方面由于篇幅有限，另一方面就中国仪式音乐研究而言，在同一研究对象上往往不能将宗教—民俗分割清楚。在本文涉及的所有文献中，除少量清楚指明宗教文化背景之外（如嘉雍群培对藏传佛教临终关怀仪式之研究等），大部分丧葬仪式音乐“观念”研究均体现出宗教信仰与民俗社会价值观之融合的情况，故此不再单独分列论述。

②　王志毅：《“三重关系”的尝试：丧俗仪式音乐研究的文献综述》，载曹本冶主编《大音》（第四卷），文化艺术出版社2011年版。

③　李红春：《丧葬仪式音乐研究现状概观》，《文化艺术研究》2011年第4期，第25—80页。

统计学的方法对我国丧葬仪式音乐研究的成果进行了梳理，从研究成果分布（时间、空间）、学术队伍（学科背景、学术层次）以及研究现状三个方面进行了数据分析。王文从丧葬仪式音乐研究之资料搜集—图书馆工作为视角、李文从定量分析的角度分别对丧葬仪式音乐研究进行了综述性的研究工作，但二文均有一定的缺失：王文只涉及资料搜集、多重文本解读，并未在此基础上对我国丧葬仪式音乐研究之方法、模式加以讨论分析、反思；李文虽运用定量数据分析，但同样缺失对具体研究个案之方法、模式之分析、讨论。而上述缺失也是本文写作所力图弥补的方面。

2. 音乐史学研究

对古代丧葬仪式音乐的讨论主要集中在先秦时期。王志毅的《先秦“丧葬歌曲”考》[①] 一文对存在于我国先秦时期的丧葬歌曲进行了考证。作者将丧葬歌曲分为挽歌（葬礼歌曲）、丧歌（服丧歌曲）两种类型，并通过具体的实例说明其特点。该文指出，丧葬歌曲的来源是由哭礼中的声调发展而来，尽管周代明文规定丧葬禁乐，但在春秋战国“礼崩乐坏”的趋势之下，丧葬歌曲便应运而生。而李卫的《西周丧葬仪式禁乐、作乐论争辨析》[②]、宋照敏的《周代丧葬“禁乐”制度与儒家礼乐观的关系》[③] 二文均从文献考释的视角对周代丧葬仪式中的“禁乐”制度进行了详细的论述。宋照敏通过对古代文献“三礼”（即郑玄所注《周礼》、《仪礼》、《礼记》）的梳理，对我国周代丧葬中“禁乐”制度作了详细分析，并指出儒家理想化之礼乐观念是“禁乐”制度产生的思想基础。李卫则试图对“三礼”中记载的西周丧葬仪式之程序进行还原，并详细梳理了后世历朝对于周代丧葬仪式中“禁乐”制度之争论。

以上三篇重要文献均从文献文本出发，通过史学文献资料考释、辨析等手段，对我国古代，特别是先秦时期的丧葬仪式音乐进行了深入的讨论。

3. 丧葬仪式音乐专题研究

在期刊、著选类文献——丧葬仪式音乐专题研究文献述要中，笔者依据写作类型及其研究侧重点的不同，将文献分为整体研究与专题研究两个部分。

（1）整体研究

整体研究类文献指的是对丧葬仪式的整体情况进行描述的文献，其目的便是对某一种（或具体某一丧葬事件）作出整体丧葬仪式音乐描述的文献。其分为两类：

①概要、简介

概要、简介指通过对“文献文本”（古代文献、现代文献）的梳理与考证对某一种丧葬仪式进行概要叙述的文献，此类文献基本不涉及学科理论、方法的运用与讨论。

例如张汉卿的《土家跳丧随想录》[④] 对跳丧的历史源流进行了文献梳理与考证，并对

---

① 王志毅：《先秦“丧葬歌曲”考》，《艺术研究》2010 年第 4 期，第 70—73 页。

② 李卫：《西周丧葬仪式禁乐、作乐论争辨析》，《中国音乐学》2011 年第 4 期，第 84—90 页。

③ 宋照敏：《周代丧葬“禁乐”制度与儒家礼乐观的关系》，《中国音乐学》2005 年第 4 期，第 61—64 页。

④ 张汉卿：《土家跳丧随想录》，《音乐研究》1993 年第 3 期，第 70—75 页。

跳丧音乐的形态进行了相应的分析；朱艳林的《湖南丧歌论析》[1] 首先对湖南丧歌的风俗进行了介绍，并讨论了其产生的文化基础，之后列举大量实例说明湖南丧歌中的多重音乐性格。此类文献注重对音乐产生及其历史源流等问题的介绍，音乐形态分析较为简单，仅以简介为目的。另外，王铁生的《丽江塔城署明纳西族葬礼音乐》[2] 对流传于丽江市玉龙县塔城乡署明村的丧葬仪式进行了介绍，对其民间称之为“幕布”、“岩仔咪”的丧葬仪式音乐活动进行了描述，但未涉及音乐形态方面。付蓉华的《池州民间葬礼音乐特色探究》[3] 从池州民间葬礼仪式、音乐传承、音乐特色三个方面介绍了池州民间葬礼音乐，考证了池州葬礼音乐的由来，对池州葬礼音乐的节奏、旋律调性特点作了简单的论述与介绍。此类文献以对某一民族、地区丧葬仪式作概要性的介绍为目的，并不对其仪式过程、内容、音乐形态等方面进行基于民族音乐学理论方法层面的讨论。

②基于田野考察的整体研究

此类研究基于研究者实地田野考察，并结合文献文本（古代文献、现代文献）、田野口述文本、田野现场文本等不同仪式“文本”构建出作者所研究的具体丧葬仪式音乐之整体事件，并对其文化内涵作简单的分析。

杨秀昭的《毛南族丧俗音乐活动实录》[4] 详细记录了毛南族丧葬仪式音乐活动的程序，并对执仪团队、仪式中的音乐特点等进行了详细的论述。张振涛的《尊祖敬宗·敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》[5] 田野基础来自于作者于1995年对河北省丧葬仪式音乐的调查，作者以丧葬仪式程序为核心线索，详尽地叙述了该仪式的程序及其对应的音乐行为，并对其中所体现出来的仪式功能、社区意义及其音乐风格等方面进行了分析解读。金平的《豫南民间道教音乐与丧葬民俗》[6] 对豫南地区民间道教音乐在丧葬仪式中的运用进行了详尽的叙述，作者呈现出了文献文本与现场文本，但并未就两种文本提出其历史变迁等问题，所以依旧属于田野事件呈现。郭永青的《南丹县白裤瑶族丧葬仪式音乐考察报告》[7] 对所考察的丧葬仪式音乐进行了详细的程序描述，并对其中的音乐特点、仪式的意义进行了简单的思考。陆栋梁、蓝雪霏的《三乐共响　时空超越——桂东北灌阳县上乡丧葬音乐文化初探》[8] 对所研究地域的丧葬音乐进行了具体的分类形态描述，对丧葬仪式进行的场所、仪式坛场设置与仪式环境进行了分析，并对仪式中所表现出的天、地、人三界

---

① 朱艳林：《湖南丧歌论析》，《星海音乐学院学报》1995年第1期，第57—61页。

② 王铁生：《丽江塔城署明纳西族葬礼音乐》，《云岭歌声》2004年第1期，第43—44页。

③ 付蓉华：《池州民间葬礼音乐特色探究》，《重庆科技学院学报》2010年第1期，第153—155页。

④ 杨秀昭：《毛南族丧俗音乐活动实录》，《云南艺术学院学报》1999年第2期，第48—50页。

⑤ 张振涛：《尊祖敬宗·敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》（一）、（二），《星海音乐学院学报》2002年第4期，第12—17页；2003年第1期，第17—21页。

⑥ 金平：《豫南民间道教音乐与丧葬民俗》，《黄钟》2005年第2期，第60—64页。

⑦ 郭永青：《南丹县白裤瑶族丧葬仪式音乐考察报告》，《广西艺术学院学报》2006年第5期，第14—16页。

⑧ 陆栋梁、蓝雪霏：《三乐共响　时空超越——桂东北灌阳县上乡丧葬音乐文化初探》，《音乐研究》2006年第1期，第41—52页。

之空间结构功能、隐喻等进行解读。李文军、柴丽卿的《浙江江山丧葬仪式音乐田野调查》[①]从丧葬仪式过程、乐师个人情况、音乐乐谱搜集、乐队演出形式、乐班的功能等几个方面对浙江江山地区丧葬仪式音乐进行了详细的叙述。李卫的《鲁西南丧葬礼俗与鼓吹乐》[②]以一次鲁西南地区完整的丧葬仪式记录、展现出丧葬礼俗与鼓吹乐之间的存在关系，该文对历史文献中的材料进行了梳理，并对所考察的具体仪式案例之过程进行了详细的记录，列举了各个仪节中演奏的乐曲、乐器的组合方式，最后对该丧葬仪式中所表现出来的礼俗与鼓吹乐的关系进行了详细讨论。王英睿的《山东青州汉、回丧葬仪式及其音乐的调查研究》[③]（2007）对山东青州地区汉族、回族丧葬仪式及其音乐分别进行了详细的记录，作者首先介绍了山东青州地区汉、回丧葬仪式传统及其执仪者等有关情况；其次，分别对四个汉族丧葬仪式、一个回族丧葬仪式进行了过程实录；由此，作者对所调查的几个仪式音乐进行分析与研究；最后，在一定程度上阐明了两种丧葬仪式中的宗教信仰观念。万新华、任可的《土家族"民间交响乐"活跃于丧葬文化的探秘——建始丝弦锣鼓调查与研究》[④]一文的田野基础来自于作者2006年对湖北建始县城的一次丧葬仪式考察，文中详细描述了这一具体丧葬仪式的情况，并对建始县城丝竹锣鼓在丧葬仪式中活跃的原因作了进一步的思考与讨论。张志庄、卢丽春的《焦作市西冯封村丧葬礼仪用乐纪实》[⑤]是根据作者1996年的田野考察，对本次丧葬礼仪程序及其用乐进行了全面详细的描述。田屹、马锡骞的《牟平沿海"喇叭杖"及丧葬仪式音乐》[⑥]对牟平沿海"喇叭杖"（即吹打乐班子）及丧葬仪式音乐进行了详细的过程记录，是一份较为完整的田野调查报告。覃春霞的《双柏县大麦地彝族尼苏支丧葬仪式音乐考察》[⑦]是基于对双柏县大麦地彝族尼苏语支的详细田野考察写成的调查报告，对该地区俗称的"贝玛"（毕摩，即执仪者，祭司）及其贝玛经书进行了详细的介绍，并详细叙述了贝玛丧葬仪式程序及其各仪节中的贝玛经腔，最后简要分析了经腔的音乐特点及其功能。杨和平的《民间礼俗的音声表达——以蒲城丧葬仪式音乐活态现状调查为例》[⑧]对蒲城丧葬仪式音乐的历史脉络、共时过程进行了详细的描述，并对其中的乐器组合、演奏形式进行了分析，对该种音乐的传承保护提出了作者自己的看法。李萍的《湖北石首丧葬仪式音乐考察报告》[⑨]一文的田野基础来自于作者2010年

---

① 李文军、柴丽卿：《浙江江山丧葬仪式音乐田野调查》，《百家讲坛》2006年第2期，第61—63页。

② 李卫：《鲁西南丧葬礼俗与鼓吹乐》，《中国音乐学》2006年第4期，第36—40页。

③ 王英睿：《山东青州汉、回丧葬仪式及其音乐的调查研究》，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华东卷上》，上海音乐学院出版社2007年版，第154—247页。

④ 万新华、任可：《土家族"民间交响乐"活跃于丧葬文化探秘——建始丝弦锣鼓调查与研究》，《湖北民族学院学报》2007年第1期，第10—16页。

⑤ 张志庄、卢丽春：《焦作市西冯封村丧葬礼仪用乐纪实》，《焦作师范高等专科学校学报》2007年第12期，第5—8页。

⑥ 田屹、马锡骞：《牟平沿海"喇叭杖"及丧葬仪式音乐》，《齐鲁艺苑》2008年第5期，第85—87页。

⑦ 覃春霞：《双柏县大麦地彝族尼苏支丧葬仪式音乐考察》，《民族艺术研究》2008年第5期，第64—69页。

⑧ 杨和平：《民间礼俗的音声表达——以蒲城丧葬仪式音乐活态现状调查为例》，《星海音乐学院学报》2012年第1期，第130—136页。

⑨ 李萍：《湖北石首丧葬仪式音乐考察报告》，《歌海》2012年第5期，第4—10页。

对湖北石首丧葬仪式音乐的考察，其对石首地区的文化丧葬习俗进行了概要介绍，对石首地区丧葬仪式乐班与道班的组织机构、人员、乐器操作事宜等进行了详细的叙述，并对仪式程序进行了详细的客观记录，最后作者简要地说明了仪式程序与音乐程序之间的对应关系。

上述文献均是以某一特定的丧葬仪式田野考察为对象，通过对该丧葬仪式之历史文本梳理、现场文本之客观记录，结合该地自然地理环境与人文背景进而对该丧葬仪式音乐的整体性描述研究，且在写作过程中凸显出“自然地理背景及其丧葬习俗礼仪介绍——丧葬仪式客观记录——对丧葬仪式之音乐及其功能等进行简要分析”的三段体写作模式：一方面，从仪式程序记录上讲，该类文献采用较为简要的客观记录方法，且并不对仪式仪节进行深入的分析与文化解读；另一方面，这些文献基本未涉及较为深层、系统的音乐文化阐释，对音乐本体分析的关注也并不多。

在此类文献中，为克服研究者在描述整体丧葬仪式音乐事件过程中“过度”客观的做法，曾娜妮的《灌溪镇丧葬仪式音乐及乐班的调查与研究》[①] 与胡亮、营娟的《徽州丧葬仪式音乐研究——以歙南岔口丧葬仪式音乐为例》[②] 二文采取了“双窗口方法”来呈现丧葬仪式音乐的过程。所谓“双窗口方法”又称“双窗口阐释法”，此种方法来自于民俗学。其具体操作是：在田野工作记录中设立双栏记录格式，左栏中填入田野观察的客观事件，即丧葬仪式音乐的具体仪式过程、行为；在右栏中填入观察者对该事件的现场感受、思考等随笔性质的内容。此种模式较为有效地展现了“观察者的田野”，并试图通过此种模式化解田野工作中由于“主位—客位”带来的种种问题。上述二文虽具体考察的对象不同，但在写作方法、策略上均体现出一致性，除运用双视窗方法之外，二文均对考察对象提出了一系列基于文化人类学之追问，并对其进行了简单的回答。另外，上述二文虽然就整体丧葬仪式音乐进行了具体的描述，但同样并未对其音乐形态进行本体分析及文化解读。

在我国当代民族音乐学仪式音乐研究领域中，就“置音乐于文化中研究”的意义上讲，一个较为突出的理念便是从“仪式音乐研究”到“仪式音声研究”的转换。[③] 当下我国民族音乐学研究中“仪式音声之理论”的建构主要来自于曹本冶对“仪式中音声境域”（ritual soundscapes）的音声声谱分析，其最大的特点便是将仪式中一切声音囊括其中，并具体将其分为“近音乐”之人声、“远音乐”之器声。[④] 具体到本文所搜集到的研究成果，在整体研究框架下，运用或部分运用曹本冶上述“仪式音声”观念及其“音声声谱”分析

① 曾娜妮：《灌溪镇丧葬仪式音乐及乐班的调查与研究》，《中国音乐学》2006 年第 4 期，第 41—48 页。

② 胡亮、营娟：《徽州丧葬仪式音乐研究——以歙南岔口丧葬仪式音乐为例》，《黄山学院学报》2011 年第 2 期，第 5—10 页。

③ 从“音乐”观念到“音声”观念的转换，不仅涉及仪式音乐研究领域的相关理论问题，还涉及整个民族音乐学学科边界的问题。就该问题的讨论可参看宋瑾的《从“音乐”到“音声”——音乐人类学学科边界问题》，《音乐艺术》2012 年第 1 期，第 97—113 页。本文仅对研究成果中具体涉及的“仪式音声”观念进行理论梳理与分析。

④ 曹本冶：《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社 2010 年版，第 45—46 页。

方法对丧葬仪式音乐进行具体考察的文献有4篇：在邹彦、朱腾蛟的《瓦伊村摩梭人丧葬仪式及其音声考察报告》① 一文中，作者对川滇边界丽江市宁蒗县摩梭人聚居区瓦伊村2010年1月中旬的一次女性丧葬仪式进行了全程记录，并分别从音乐形态、乐器、歌舞等方面对该仪式中的达巴教因素进行了具体的分析与解读，并涉及摩梭人的历史、地缘、民族、宗教等各方面的文化因素。而《畲族丧葬仪式的音声研究》② 则借助曹本冶仪式音乐研究观念理论，在“思想—行为”的框架下对畲族丧葬仪式音声的各种事象进行分析与研究，其将仪式音声本体研究分为音乐的旋法和调性特征、音声的即兴变化、法事仪式音声的乐器三个方面来讨论，并对畲族丧葬仪式中“以唱代哭”的音乐文化观念作了进一步的解读。另外，赵书峰的《湖南新化民间道教仪式的音乐民族志考察与研究——以奉家镇报木村民间丧葬仪式为例》③、张虹的《湖南石鼓镇丧葬仪式与音声》④ 均涉及了“仪式音声”观念。

总体而言，作为整体研究的丧葬仪式音乐文献已逐渐从“概况、简介”转变为在相关田野调查基础上，对丧葬仪式音乐进行整体描述与研究。对研究者们来讲，仪式程序的客观记录已经不能满足他们意图呈现出的仪式程序及其内在意义，进而借鉴民俗学“双窗口法”进行观察记录，企图展示出“观察者眼中的丧葬仪式音乐过程”；而从音乐方面，受到学科内“音声”观念的兴起以及仪式音乐研究中音声声谱分析方法的影响，一些研究逐渐扩大其对仪式音乐之界定，以期获得更为完整的音乐文化描述。另外，从整体描述的意义上讲，自2010年以来，一些学者试图转变上文提及的三段体写作模式，采取更为灵活、生动多样的方式呈现整个丧葬仪式音乐过程。

（2）专题研究

专题研究指的是基于研究者实地考察之上，并以丧葬仪式音乐研究中的某个方面为切入点所进行的研究，由于研究者关注点的差异以及研究对象呈现出多样的特点，专题研究也呈现出多元化的趋势。在梳理文献的过程中，笔者借鉴曹氏仪式音乐研究三分模式，进一步将其划分为三类文献进行述要。

①丧葬仪式音乐“形态”研究

在该类研究成果中研究者着重关注的是丧葬仪式音乐中音乐的具体形态特征，包括了唱词、曲调、乐器等方面。

唱词作为人声音乐之意义表达的重要组成部分，在丧葬仪式音乐展现中有着极其丰富与深刻的文化内涵。例如在罗义群的《苗族“焚巾曲”与布依族“丧葬歌”之比较》⑤ 一文中，作者便是从歌词的角度出发，比较了两个不同民族丧葬歌曲的内容，并对其中的神

---

① 邹彦、朱腾蛟：《瓦伊村摩梭人丧葬仪式及其音声考察报告》，《歌海》2010年第6期，第22—30页。

② 罗俊毅：《畲族丧葬仪式的音声研究》，《音乐研究》2012年第2期，第69—76页。

③ 赵书峰：《湖南新化民间道教仪式的音乐民族志考察与研究——以奉家镇报木村民间丧葬仪式为例》，《黄钟》2010年第2期，第88—99页。

④ 张虹：《湖南石鼓镇丧葬仪式与音声》，《天籁》2010年第2期，第122—127页。

⑤ 罗义群：《苗族“焚巾曲”与布依族“丧葬歌”之比较》，《贵州文史丛刊》1990年第1期，第139—143页。

话思维、逻辑思维、宗教思维之异同进行了分析。翟应增、黄玮的《历史·宗教·礼俗·道德——罗平布依族丧葬歌解读》[1]一文对流传于云南罗平县的布依族丧葬歌词进行了宗教文化观念的解读，对其歌曲中的万物有灵观念、禁忌意识、灵魂观念、道德观念进行了详细的分析与阐释。

在音乐形态研究中，齐柏平的《鄂西土家族丧葬法事锣鼓乐的结构分析》（上）、（下）[2]对土家族丧葬法事中锣鼓乐的结构进行了详细的形态分析，并对乐队的组成、表演形式，乐器的组合形式进行了介绍。作者通过对不同的乐曲实例分析，总结出该类音乐的形态结构特点：同头变尾、调尾变头、合尾变奏、呼应关系。段桥生、米瑞玲的《辰溪巫教祭祀音乐浅析》[3]对湖南辰溪县巫教之祭祀音乐的结构特点、曲调进行、运用规则、命名方式及其演唱形式等方面进行了举例分析与介绍。罗亮星的《川东北汉族丧葬仪式中的人声研究——以四川省平昌县驷马镇革新村丧葬仪式为例》[4]在深入的田野考察基础上，结合相关文献资料，从分类、结构、旋法三个方面对川东北汉族丧葬仪式中的人声进行了详细的音乐形态学分析，并进一步将其与四川地区民间音乐进行形态对比，挖掘此种仪式人声在感恩、劝善、孝亲、勤俭、和睦等方面的价值内涵与意义。金平的《潢川民间道教〈清微五湖破狱正科〉科仪音乐考查》[5]以潢川民间道教《清微五湖破狱正科》仪式程序为时间轴，记叙并列举分析了各个仪节中的音乐形态（本体），说明该道教丧葬音乐的形态特征与仪式性特点。陆栋梁的《湘桂走廊丧葬仪式音乐的基本构成原理之一——"Re－Do－La"三声腔》[6]一文运用三声腔的概念，从声腔构成、声腔在音乐中的结构力、三声腔在具体运用中的扩展现象等方面入手，详细解读了湘桂走廊丧葬仪式音乐的音高结构特征。杨秀昭的《毛南族丧葬祭仪及其音乐探析》[7]将毛南族丧葬仪式音乐分为声乐与器乐两个部分：声乐部分，按其音调性质分为喃神腔、念经腔、吟诵腔、韵唱腔；器乐部分，分为法器乐、钹鼓乐及锣鼓乐三类。作者从具体的实例出发，对各类音乐的调式音列、节奏律动、旋律发展手法、曲式结构等方面进行了详细的分析。

综上，对丧葬仪式音乐本体的专题分析研究基本聚焦在音乐曲调构成、音阶形式、曲式结构、节奏节拍特点等领域，且在分析过程中受到中国传统音乐学形态研究理论与方法的深刻影响。

---

① 翟应增、黄玮：《历史·宗教·礼俗·道德——罗平布依族丧葬歌解读》，《曲靖师范学院学报》2006年第4期，第23—26页。

② 齐柏平：《鄂西土家族丧葬法事锣鼓乐的结构分析》（上）、（下），《中央音乐学院学报》2004年第3期，第40—48页；2004年第4期，第59—64页。

③ 段桥生、米瑞玲：《辰溪巫教祭祀音乐浅析》，《中国音乐》2009年第2期，第165—166页。

④ 罗亮星：《川东北汉族丧葬仪式中的人声研究——以四川省平昌县驷马镇革新村丧葬仪式为例》，载曹本冶主编《大音》（第二卷），文化艺术出版社2009年版。

⑤ 金平：《潢川民间道教〈清微五湖破狱正科〉科仪音乐考查》，《黄钟》2010年第3期，第149—154页。

⑥ 陆栋梁：《湘桂走廊丧葬仪式音乐的基本构成原理之一——"Re－Do－La"三声腔》，《星海音乐学院学报》2011年第4期，第103—107页。

⑦ 杨秀昭：《毛南族丧葬祭仪及其音乐探析》，《中央音乐学院学报》2011年第2期，第35—44页。

在丧葬仪式中，乐器不仅作为普通的乐器，更具有强烈的象征意义与文化内涵。对丧葬仪式中乐器的研究主要是在这方面的探讨。在黄泽桂的《苗族丧葬木鼓芦笙舞的叙事方式》[①] 一文中，作者对苗族丧葬仪式中木鼓舞、芦笙舞的叙事方式进行了讨论，对芦笙、木鼓两个乐器的文化内涵与象征意义进行了详细的解读与阐释，涉及了苗族起源文化叙事、宗教祭祀叙事等内容，该文的研究方法与理论较倾向于民俗学、人类学研究。而张宗红的《佤族丧葬乐器“兀儿”的文化内涵》[②] 一文则对作为佤族传统丧葬乐器的“兀儿”进行了专题研究。作者对该乐器的构造、使用禁忌、演奏方式与音乐含义进行了详细的说明，并对该乐器的象征意义进行了分析与阐释，作者认为，在佤族传统社会中，若在一个死者的丧葬仪式上运用“兀儿”这一乐器则是死者生前拥有高贵显赫身份的象征。进而，这种象征被局内人解读为在丧葬仪式上运用该乐器可以愉悦死者，以求死者的灵魂能够保佑生者平安幸福。

除上述对丧葬仪式音乐形态研究的三个不同领域之外，杨永兵的《晋南丧葬锣鼓考述》[③] 一文则从传统音乐乐种学的概念出发，对流行在山西南部丧葬锣鼓乐进行了研究，该研究涉及乐器性质、乐队构成、演奏特点、音乐本体形态（乐曲及其曲牌、句法结构、节奏特点）等方面进行了全方位的考察与研究。

②丧葬仪式音乐“行为”研究

行为，在音乐研究中具体指身体行为、社会行为、语言行为。具体从丧葬仪式音乐研究文献出发，可以将其分为两个方面：

首先，音乐行为的研究：在丧葬仪式音乐研究中指执仪者在仪式中的行为、音乐演奏者的行为、仪式组织者（斋主、主家等）的行为等。尽管不同的丧葬仪式程序有不同的行为模式，但必须以一系列仪式行为来完成。在具体的研究中体现出对共时性仪式过程与历时性文化变迁的关注。

由于仪式程序性与音乐程序性之间的对应关系，学者们往往从某一个田野现场仪式过程中观其音乐表演与展现过程，并运用不同的理论模式与方法解析其中的音乐文化内涵，由此获得对整个丧葬仪式程序中共时性音乐表演与展现的认知：一些学者试图通过将仪式过程与音乐过程对应呈现的写作方式描述仪式过程及其音乐表演，如臧艺兵的《汉族丧葬祭仪与民间歌师》[④] 详细叙述了作者于2001年对一次湖北境内的汉族丧葬仪式之考察，以具体的一个丧葬仪式过程为核心，夹叙夹议地对丧葬仪式中执仪者歌师在不同仪式程序下所唱的歌曲进行了详细介绍与文化解读。嘉雍群培的《藏传佛教临终关怀与亡灵超度仪式音乐研究》[⑤] 以一个具体的案例对基于藏传佛教的临终关怀与亡灵超度仪式程序及其各个

---

① 黄泽桂：《苗族丧葬木鼓芦笙舞的叙事方式》，《艺文论丛》1994年第1期，第86—89页。

② 张宗红：《佤族丧葬乐器“兀儿”的文化内涵》，《云南民族大学学报》2008年第5期，第48—50页。

③ 杨永兵：《晋南丧葬锣鼓考述》，《天籁》2007年第2期，第57—65页。

④ 臧艺兵：《汉族丧葬祭仪民间歌师》，载曹本冶主编《大音》（第一卷），文化艺术出版社2009年版。

⑤ 嘉雍群培：《藏传佛教临终关怀与亡灵超度仪式音乐研究》，《中央音乐学院学报》2009年第3期，第30—38页。

仪节中的《度亡经》经文唱诵进行了详细的分析，由此展现了整个仪式的全貌。刘铁峰的《南楚上梅山区域内葬俗中的丧歌演唱习俗》[①] 以丧葬仪式程序为脉络，对南楚上梅山区域内的丧葬仪式中的丧歌演唱习俗进行了详细的描写，文章着重介绍了演唱的习俗及其歌词，而缺失了音乐形态部分。杨赛的《洞庭湖垸区汉族儒家丧葬礼俗》[②]、《洞庭湖垸区佛教道场丧葬音乐仪式》[③]（2012）二文对湖南洞庭湖垸区（一个700多年历史的汉族移民社区）进行了考察，对其丧葬仪式过程进行了详细的记录与系统的考察。

一些学者对丧葬仪式程序及音乐展现的关注来自于相关研究的理论思考：在齐琨的《天地共享的音声——湖南省湘阴县七龙村丧葬仪式与音声》[④]（2011/2012）、《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》[⑤]、《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》[⑥]（2007）三篇研究成果中，作者由美国学者Timothy Rice的三维分析方法："时间—空间—隐喻"出发，将音乐文化之空间维度扩展为物质空间、关系空间、意识空间三个方面。具体说，所谓物质空间，指的是由物质构成的、呈现各种音乐表演行为的空间；关系空间，指的是乐人以音乐表演行为参与社会实践时，围绕音乐建构起来的社会关系网络；而意识空间，即乐人在社会活动中，通过音声、器物、行为等象征符号建构起来的显示音乐概念的空间，其与物质本身之隐喻作用分不开。由此作者以湖南、安徽、上海等地不同的丧葬仪式音乐作为对象，建立起了一个共时音乐仪式表述的三维空间。以上三篇文献对丧葬仪式过程中的音声表达方式及其特点进行了详细的论述，并通过三个不同空间层次对丧葬仪式中音乐建构的仪式空间秩序、结构进行了讨论。

而李萍的《仪式音声的"表演"与"展现"——以湖北省石首地区丧葬仪式音声为例》[⑦] 则是通过具体的案例对仪式理论中"表演"、"展现"观念进行了讨论：作者首先对西方人类学、民俗学仪式研究中"表演"理论进行了回顾性评述，详细论述了仪式中"表演"与"展现"的区别，指出仪式之"表演—展现"与仪式之"非固定因素—固定因素"之间存在着对应关系；其次，作者通过实际的丧葬仪式案例论述，对上述两对关系之间的对应形式进行了详细的讨论；最后，作者认为作为音乐学归属的仪式音乐研究，应该意识到仪式音乐中音乐表演与音乐展现的区别和不同性质，以便深入地理解音乐表演、展现与

---

① 刘铁峰：《南楚上梅山区域内葬俗中的丧歌演唱习俗》，《湖南人文科技学院学报》2010年第1期，第31—35页。

② 杨赛：《洞庭湖垸区汉族儒家丧葬礼俗》，载曹本冶主编《大音》（第五卷），文化艺术出版社2011年版。

③ 杨赛：《洞庭湖垸区佛教道场丧葬音乐仪式》，载刘红主编《中国民间仪式音乐研究》（华中卷），文化艺术出版社2012年版。

④ 齐琨：《天地共享的音声——湖南省湘阴县七龙村丧葬仪式与音声》，载齐琨《仪式空间中的音声表述——对两个丧礼与一场童关醮仪式音声的描述与分析》，文化艺术出版社2011年版。

⑤ 齐琨：《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》，《中国音乐学》2010年第2期，第32—47页。

⑥ 齐琨：《上海南汇道教、佛教与基督教丧葬仪式空间中的清音班》，载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华东卷》，上海音乐学院出版社2007年版。

⑦ 李萍：《仪式音声的"表演"与"展现"——以湖北省石首地区丧葬仪式音声为例》，《音乐研究》2010年第6期，第6—19页。

仪式语境的关系。

除上述文献之外，郭志合的《丧葬仪式象征中的认知与存在——以南溪村纳西族田野调查葬礼为例》①、曹本冶的《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓〈丧葬〉仪式》②（2008/2010）二文均不同程度涉及人类学家范·吉内普（Arnold van Gennep）的“过渡仪式”（rite of passage）理论。在郭文中，作者按照范氏理论将所调查的个案仪式程序分为三个部分：阈限前——仪式准备（分离）、阈限期——仪式进行、阈限后——仪式结束（聚合），并对各部分进行事实描述与文化解读，由此呈现出较完整的丧葬仪式过程，并对其中的音乐表演进行了详细的叙述。在曹文中，作者通过对三个地区丧葬仪式之程序描述与音声分析，比较并阐释了丧葬仪式中的“转变”及其“蜕变”仪式过程，而其理论渊源同样来自于范氏的“过渡仪式”，且作为丧葬仪式音乐研究之案例，本文涉及了多个地区丧葬仪式程序及其音乐的共时性之比较。目前，在本研究领域中这种跨地域的共时比较研究并不多见。

民族音乐学的主要研究对象是“活态”的音乐文化，作为不同音乐文化中的口头传统一直被视为学科研究之主体。近几年，因受到历史人类学以及“新史学”思潮的影响，对音乐文化的历史研究受到学界普遍关注。而对于有着较长书写历史传统的中国而言，历史研究本就是本土学术传统的组成部分。就丧葬仪式音乐研究而言，通过对同一丧葬仪式程序及其音乐展现的不同时期之情况比较，可以得出其历史变迁的具体脉络，并由此讨论关于社会变迁所带来的文化变迁、音乐变迁等问题，在此基础上建构某民族、社区、地域的丧葬仪式音乐史。具体说来，一些学者以仪式程序及音乐展现之“固定（不变）因素—非固定（可变）因素”作为丧葬仪式音乐之历史变迁考察的理论方法，如齐柏平的《土家族丧葬仪式音乐的模式研究》③一文以“模式—模式变体”、“固定因素—非固定因素”等观念作为个案研究的理论基础，对土家族丧葬仪式过程进行具体解读。作者通过对仪式过程之“固定因素—非固定因素”的比较讨论以及丧葬仪式的时空变异，对历时性、共时性的土家族丧葬仪式之模式变异均进行了详细的讨论，并对土家族丧葬仪式中涉及的仪式模式、声音模式、信仰模式、行为模式、分布模式进行了具体的历时性发展脉络叙述，试图呈现土家族丧葬仪式音乐文化之发展历史。赵凌的《后喻文化：民间丧葬仪式音乐的现代诉求——湖南桃江县松木塘丧葬仪式音乐变迁考察》④从仪式活动、程序、经济收入等方面对1997—2007年十年间湖南桃江县松木塘丧葬仪式活动进行了详细的考察，并指出在这十年间的社会变迁中，仪式活动呈现出两种因素：不变因素—可变因素，指出年轻一代的喜好成为仪式变迁的动力来源。而运用多重文本进行历史变迁构建亦是学者们运用的理论

---

① 郭志合：《丧葬仪式象征中的认知与存在——以南溪村纳西族田野调查葬礼为例》，《西藏民族学院学报》2011年第6期，第77—84页。

② 载曹本冶《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版。

③ 齐柏平：《土家族丧葬仪式音乐的模式研究》，《黄钟》2006年第3期，第87—95页。

④ 赵凌：《后喻文化：民间丧葬仪式音乐的现代诉求——湖南桃江县松木塘丧葬仪式音乐变迁考察》，《歌海》2011年第5期，第39—40页。

方法：如廖松清的《富阳地区丧葬仪式中的吹打乐研究》[①]、《奉化丧葬仪式中的吹打乐研究》[②] 二文对流行在浙江富阳、奉化两个地区的丧葬仪式中的吹打乐进行了研究，作者试图运用现场文本、文献文本、口述文本三种不同的文本呈现出丧葬仪式中吹打乐的不同，以此讨论该仪式中音乐的历史变迁问题，并把握“局内—局外”对吹打乐、丧葬仪式之不同的观念。

另外，对丧葬仪式音乐中的乐班、乐社之研究，主要涉及现代商业社会背景下的乐班、乐社生存、传承等问题。如李彪的《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》[③]、周林艳的《朝城镇丧葬仪式中乐班的生存现状调查与思考》[④] 二文均从上述不同层面讨论了该问题。

③丧葬仪式音乐“观念”研究

仪式音乐之“观念”即涉及宗教信仰及社会价值观两个方面。在丧葬仪式音乐研究文献中，大部分文献均对其研究对象之音乐宗教信仰及其社会价值观等方面进行讨论，并涉及更多元化的讨论议题，如：丧葬仪式音乐的社会价值与功能的讨论、族群建构与认同、社会性别等问题的讨论。但在分析、解读和阐释层面有深浅不同、繁简不一的区别。以下笔者就这些文献中专文解读、阐释丧葬仪式音乐“观念”者进行文献述要。

对某一丧葬仪式音乐之文化价值、功能进行讨论的文献有：潘世东的《论汉水流域丧歌多文化向度的价值系统结构》[⑤]，刘昌安、温勤能的《汉水上游孝歌的文化价值探析》[⑥] 二文均以汉水流域丧葬歌曲为研究对象，对歌曲的源流、历史情况、分类进行了简要介绍，并详细讨论了其文化价值。陆栋梁的《灌阳县丧葬仪式中“大歌”的功能性解析》[⑦]（2011）、《论灌阳县丧葬仪式“大歌”的世俗性》[⑧]、《灌阳县丧葬仪式“大歌”生动魅力的解读》[⑨]（2012）三篇文章均是对灌阳县丧葬仪式中“大歌”之文化解读与阐释。作者通过解读该音乐的四种功能：深切悼亡、教化育人、宣传政策、自娱娱人，对该种歌曲的世俗性观念进行了具体的说明。

对丧葬仪式音乐之文化功能进行讨论的文献有：许甜甜的《土家族丧葬仪式歌之灵思探微》[⑩] 一文从土家族丧葬仪式歌曲的形态出发，对其中涉及的四组对应观念：生—死、天—地、哀—乐、群—寡，进行了基于音乐意识、信仰理念、情感心理、社会功能四个方

---

① 廖松清：《富阳地区丧葬仪式中的吹打乐研究》，《黄钟》2012 年第 3 期，第 28—38 页。

② 廖松清：《奉化丧葬仪式中的吹打乐研究》，《歌海》2013 年第 3 期，第 4—10 页。

③ 李彪：《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》，《四川教育学院学报》2007 年第 3 期，第 103—104 页。

④ 周林艳：《朝城镇丧葬仪式中乐班的生存现状调查与思考》，《大舞台》2011 年第 11 期，第 80 页。

⑤ 潘世东：《论汉水流域丧歌多文化向度的价值系统结构》，《郧阳师范高等专科学校学报》2005 年第 5 期，第 14—19 页。

⑥ 刘昌安、温勤能：《汉水上游孝歌的文化价值探析》，《陕西理工学院学报》2011 年第 1 期，第 41—44 页。

⑦ 陆栋梁：《灌阳县丧葬仪式中“大歌”的功能性解析》，《歌海》2011 年第 3 期，第 27—30 页。

⑧ 陆栋梁：《论灌阳县丧葬仪式“大歌”的世俗性》，《广西民族师范学院学报》2013 年第 1 期，第 4—7 页。

⑨ 陆栋梁：《灌阳县丧葬仪式“大歌”生动魅力的解读》，《广西民族师范学院学报》2013 年第 2 期，第 11—14 页。

⑩ 许甜甜：《土家族丧葬仪式歌之灵思探微》，《民族艺术研究》2012 年第 5 期，第 70—77 页。

面之音乐文化观念的阐释。龙丽娟、邢磊的《论花苗丧葬仪式中的音乐功能》[①] 对花苗丧葬仪式中音乐的非倾向性、审美、倾向性三种功能进行了具体的文化解读。

而在杨殿斛的《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》[②] 从黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动出发，集中说明了民间音乐盛衰消长是乡民社会生命追求对文化变迁境遇自觉调适的结果，而乡民参与乡邻丧葬活动的核心仪式——“救苦”仪式音乐活动，则是传统乡民社会孝道濡化的现实需要，也是乡民概念化互惠生存伦理的典型体现，而音乐在其中起到了强大的叙事作用。该文通过具体个案展现出丧葬仪式音乐之文化濡化的强大力量。

另外，康平的《鄂西北丹江口丧葬仪式音乐中的女性解读》[③] 则通过对鄂西北丹江口丧葬仪式音乐中女性亲友与艺人进行了详细的考察，具体解读了当代丧葬仪式中女性参与方式的意义与内涵，并从历时的角度对这一女性角色的变迁进行了价值肯定。

4. 非丧葬仪式音乐专题研究

在40篇非丧葬仪式音乐专题研究中，共有24篇期刊、著选类文献。笔者将其分为4类进行述要。

（1）概要、简介

这一类文献在介绍某一地区、某一民族之音乐及其民俗活动情况时，包含了对其丧葬仪式音乐文化之简要介绍。该类文献有两篇：董方权的《羌族传统音乐与民俗》[④] 和原作哲的《关中兴平民俗活动中的音乐》[⑤]。

（2）乐种研究[⑥]

即对某地区、某民族之乐种进行综合研究，其中涉及了该乐种在丧葬仪式中的运用、功能等问题。特定风俗歌曲、唱腔类的研究如：桑德诺瓦的《民俗之魂——纳西族的风俗歌曲及其习俗特点》[⑦] 对纳西族风俗歌曲进行了分类介绍与本体分析，其中第二类送葬歌涉及丧葬仪式音乐，该部分对送葬歌曲调及其含义进行了简单的描述分析。《纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类》[⑧] 该文对纳西族东巴唱腔进行了分类介绍与本体分析，其中第二类丧葬类东巴唱腔涉及丧葬仪式音乐，该部分对两种不同（阿力主、超荐死者）的丧葬唱

---

① 龙丽娟、邢磊：《论花苗丧葬仪式中的音乐功能》，《歌海》2011年第3期，第31—32页。

② 杨殿斛：《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第83—91页。

③ 康平：《鄂西北丹江口丧葬仪式音乐中的女性解读》，《艺术探索》2010年第3期，第52—53页。

④ 董方权：《羌族传统音乐与民俗》，《中国音乐》1990年第3期，第67—68页。

⑤ 原作哲：《关中兴平民俗活动中的音乐》，《中国音乐》1994年第4期，第73—74页。

⑥ 袁静芳：《乐种学导言》，《中央音乐学院学报》1992年第1期，第63—66页：“乐种，指的是历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的、具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的表演程式，并以音乐（主要是器乐）为其表现主体的各种艺术形式，均可称为乐种。”本部分所说“乐种”，是广义的音乐品种、类别，既包括上述严格界定中的（器乐）乐种，也包括特定的（某民族、地区、宗教信仰）风俗歌曲、宗教唱腔、歌舞音乐等。

⑦ 桑德诺瓦：《民俗之魂——纳西族的风俗歌曲及其习俗特点》，《中国音乐》1991年第3期，第71—73页。

⑧ 桑德诺瓦：《纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类》，《中央音乐学院学报》1993年第3期，第70—74页。

腔及其含义进行了简单的描述分析。歌舞音乐之综合研究如：肖罡的《土家族民间歌舞祈佑功能研究》[①] 从研究背景、形态要素及文化阐释三个方面对土家族民间歌舞祈佑功能作文化意义的探索和分析，其中作者对涉及丧葬仪式歌舞的调丧舞进行了简单的介绍。特定乐种的综合研究如：李润中的《辽宁盘锦鼓乐调查报告》[②]、李世斌的《陕西传统鼓吹乐——陕西传统器乐概观》[③] 二文则是对某一地区之乐种的综合研究，文中涉及该乐种在丧葬仪式场合中的不同运用及其音乐特点。

（3）仪式音乐研究，即对某地区、某民族之仪式音乐进行研究的文献，文献中部分涉及丧葬仪式音乐的内容

①民俗活动、礼俗仪式的整体音乐考察

此类文献共有11篇：杨民康的《论布朗族人生仪礼与个体音乐活动过程》[④] 以历时的角度对布朗族人生礼仪与个体音乐活动的过程进行了详细的分析与解读，其中部分内容涉及丧葬仪式音乐，在文中丧葬仪式音乐被包含到了整个布朗族人生礼仪的过程中加以论述。桑德诺瓦的《东巴仪式音乐的若干调查与研究》[⑤]、《纳西族民间仪式音乐的若干调查与研究》[⑥]（2003）中的部分章节对纳西族及其东巴教丧葬仪式音乐进行了深入的介绍，涉及仪式过程、仪式音乐形态等诸方面。其余文献如周凯模的《西南彝语支民族传统仪式音乐》[⑦]（2003）、罗明辉的《四川汉族民间祭祀音乐》[⑧]（2003）、田耀农的《以陕北民间音乐为实例的礼俗音乐研究报告》[⑨]、姜华敏的《磐安民间礼俗仪式音乐的考察报告》[⑩]（2005）等文均从某地区、某民族之民俗活动、礼俗仪式音乐的整体考察中或多或少地涉及了丧葬仪式过程及其音乐展现的研究内容。另外，蓝雪霏的《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》[⑪]、牛玉新的《山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用》[⑫] 也从不同侧面对某地区、某民族之仪式音乐进行了研究，并涉及丧葬仪式音乐的讨论。

除上述文献之外，吴凡的《庙会 乐班 家族——链接群体仪式与家族仪式的象征文化》（上）、（下）[⑬]，以山西民间乐社“阴阳鼓匠”之仪式音乐活动为研究对象，对庙会中的班

---

① 肖罡：《土家族民间歌舞祈佑功能研究》，《中国音乐》2010年第3期，第35—42页。

② 李润中：《辽宁盘锦鼓乐调查报告》，《中国音乐学》1990年第1期，第76—86页。

③ 李世斌：《陕西传统鼓吹乐——陕西传统器乐概观》，《交响》1991年第3期，第12—17页。

④ 杨民康：《论布朗族人生仪礼与个体音乐活动过程》，《中国音乐》2008年第4期，第54—59页。

⑤ 桑德诺瓦：《东巴仪式音乐的若干调查与研究》，《中国音乐学》1995年第4期，第29—43页。

⑥ 载曹本冶《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社2003年版。

⑦ 载曹本冶《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社2003年版。

⑧ 载曹本冶《中国传统民间仪式音乐研究·西南卷》，云南人民出版社2003年版。

⑨ 田耀农：《以陕北民间音乐为实例的礼俗音乐研究报告》，《南京艺术学院学报》2004年第3期，第37—42页。

⑩ 姜华敏：《磐安民间礼俗仪式音乐的考察报告》，《中国音乐学》2005年第4期，第37—40页。

⑪ 蓝雪霏：《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》，《中国音乐学》2008年第1期，第28—45页。

⑫ 牛玉新：《山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用》，《中国音乐》2003年第3期，第83—87页。

⑬ 吴凡：《庙会 乐班 家族——链接群体仪式与家族仪式的象征文化》（上）、（下），《中国音乐学》2006年第4期，第25—35页；2007年第1期，第51—61页。

社组织、红白喜事各种表演场合进行了详细的叙述，并运用双窗口方法对庙会与白事（丧葬仪式）中的乐班仪式活动进行了比较，最后阐明乐班作为链接各类文化空间的象征文化之功能及其作用。

②婚丧仪式中的音乐研究

研究者针对某一地区、某一民族的婚丧仪式音乐研究的文献。姜华敏、汤苏英的《喜悲婚丧总关情——武义畲族婚丧仪式及歌曲考察》①，赵宴会、赵士玮的《苏北赵庄唢呐班与婚、丧仪式研究》②，朱晓云的《浙西南畲族婚丧仪式中的山歌表现方式及其功能探析》③ 三文均是以婚丧仪式作为对象，对婚丧仪式中相同音乐类型的不同表现形式及其程序进行了比较研究，并对其文化内涵等进行了详细解读。

齐琨的《空间：仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》④一文运用作者提出的三维空间理论（物质、关系、意识空间，详见上文）通过比较20世纪40年代（田野口述资料）与2004年（作者参与观察的案例）两个不同时间段的南汇婚丧仪式音乐之三维空间的关系认为，一方面，当代清音班传承了关系空间仪式当事人与仪式奏乐人的仪式角色关系，并扩张了清音在意识空间所反映出来的仪式程序结构；另一方面，现代婚丧仪式不再以特殊的物质空间象征社区上层地位，而丧葬仪式中有偿奏乐显示出的雇佣关系反映当前南汇社区以经济地位为中心的社区阶层结构模式。由此，作者反思我国非物质文化遗产保护工作，认为我们需要保护传统音乐曾对物质空间、关系空间、意识空间之秩序与结构所具有的意义，并发掘出传统音乐在建构现代物质空间、关系空间、意识空间之秩序与结构中的新意义。

（4）乐器研究

邓钧的《苗族芦笙的应用传统及其文化内涵》⑤ 对苗族芦笙进行了详细的乐器学考察，文中对苗族丧葬仪式中芦笙乐舞“那马”、“梗朗略”之表演程序进行了详细的叙述。

（二）学位论文文献述要

1. 丧葬仪式音乐专题研究

15篇丧葬仪式音乐专题研究之学位论文（表3），均是对某一地区、某一民族丧葬仪式音乐的整体研究，内容均涉及丧葬仪式音乐之“观念—行为—形态”三个方面，在写作过程中凸显出对上述三个方面的不同侧重，一些文献还关注到了历史源流等方面之内容，

① 姜华敏、汤苏英：《喜悲婚丧总关情——武义畲族婚丧仪式及歌曲考察》，《星海音乐学院学报》2008年第4期，第19—24页。

② 赵宴会、赵士玮：《苏北赵庄唢呐班与婚、丧仪式研究》，《中央音乐学院学报》2009年第4期，第72—77页。

③ 朱晓云：《浙西南畲族婚丧仪式中的山歌表现方式及其功能探析》，《丽水学院学报》2010年第6期，第1—19页。

④ 齐琨：《空间：仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》，《黄钟》2006年第4期，第49—56页。

⑤ 邓钧：《苗族芦笙的应用传统及其文化内涵》，《中国音乐学》1999年第3期，第116—130页。

15 篇文献之章节内容安排如表 3 所示[①]：

表 3　丧葬仪式音乐学论文涉及内容统计表

| 编号 | 研究方法综述 | 地理人文概述 | 过程实录分析 | 音乐本体分析 | 乐班执仪传承 | 宗教信仰民俗观念文化阐释 | 历史源流历史变迁及其他 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 绪论 | 一 | | 二 | | 三 | |
| 2 | 引论 | 一 | 三 | 二 | 四 | 四 | |
| 3 | 引言 | 一 | 二、三 | 三 | | 四 | |
| 4 | 绪论 | | 二 | 一 | | 四 | 三、四 |
| 5 | | 一 | 二 | 四 | 三 | 五 | |
| 6 | 绪论 | | 一 | 一 | 三 | 二 | |
| 7 | 引言 | 二 | 二 | | 二 | | 一、二、三 |
| 8 | 绪论 | 一 | 一 | 二 | | 三 | |
| 9 | 前言 | | | 二、三 | | 四 | 一 |
| 10 | 引言 | 一 | 二 | 三 | 四 | 结语 | |
| 11 | 绪论 | | 一 | 一 | 三 | 二 | |
| 12 | 绪论 | 一 | 二 | 三 | | 结语 | 一 |
| 13 | 绪论 | 一 | 二 | 三、四、五 | | 六 | |
| 14 | 绪论 | 一、二 | 三 | 四 | | 五 | |
| 15 | 绪论 | 一 | 五 | 二、三、四 | | 六、七 | |

（1）丧葬仪式音乐“形态”研究

①唱词研究

对唱词之具体内容、字句形式的研究较为深入的是陆栋梁的《桂东北灌阳县上乡丧葬音乐研究》[②]。该文第二章详细论述了三种丧葬音乐类型（简称：三乐“孝歌、道师音乐、哭”）之歌词内容、歌词结构、歌词押韵形式、曲调特征及其句法、曲式结构。其中对孝歌的内容构成（即涉及了七个方面的不同内容）、歌词句子结构段落、押韵形式、衬词运用（作用、位置）；基于“唱—诵”两极间的道师音乐的内容构成及其歌词结构进行了详细的分析与论述。而在作者的博士论文《湘桂走廊丧葬仪式音乐文化研究》（2010）中，其对上述内容的分析更为详细，在音乐本体方面的分析也更加细致。

① 为求表文简洁，表 3 中各文章篇目名称与作者等情况，依编号对应于表 2。

② 陆栋梁：《桂东北灌阳县上乡丧葬音乐研究》，硕士学位论文，福建师范大学，2004 年。

从特定唱词之内容进一步讨论特定音乐在仪式中的功能作用是唱词研究中比较常见的研究方法：如罗亮星的《川东北汉族丧葬仪式及其音乐文化研究》[1] 一文，作者透过对不同丧葬仪式音乐之歌词内容的分析，将其归纳为：思情、感恩，歌颂功德，祝福，祈福，道德劝诱等不同功能作用类型，对每一类型都举例详细论述。而在巴奈·母路博士学位论文《灵路上的音乐》[2] 第五章中，作者对台湾阿美族丧葬仪式中的歌词进行了详细的解读，其中对歌词中表现的阶级制度、实词所体现的神灵世界、衬词标记的时空观念等方面的阐释尤为引人注目。

②音乐本体研究

几乎所有学者面对丧葬仪式音乐之本体研究均按照如下模式进行：音乐分类—各类型音乐之形态分析。在具体的分类中体现出两种不同取向：一种分类以声乐、器乐为划分标志，如：曾娜妮的《灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究》、张虹的《湖南石鼓镇丧葬仪式音乐研究》、肖威的《大林镇丧葬仪式音乐研究》[3] 等。第二种按各个案中音乐的不同宗教信仰、音乐类型进行分类，如：赵凌的《松木塘丧葬仪式音乐考述》按照音乐中的不同宗教因素与音乐类型将音乐分为了五种类型（佛教法事音乐、民间器乐、戏曲音乐因素、道教音乐因素、现代通俗音乐因素）；齐柏平的《鄂西土家族丧葬仪式音乐的文化研究》将个案中的音乐分为：法事音乐、花鼓音乐、跳丧音乐。此类文献在具体的音乐形态分析上，涉及音乐的曲调特点、节拍节奏、旋法特征、调式调性、曲式结构等方面，分析方法基本采用传统音乐一般分析法，并未涉及更多的民族音乐学音乐分析手段。

需要特别注意的是所有涉及形态分析论文的文献中仅有姜洁《扬州地区丧葬仪式音乐调查与研究》[4] 运用民族音乐学音乐分析中的“核心—中介—外围”三圈模式对研究对象进行分类以及形态分析。具体说来，其将扬州地区丧葬仪式音乐分为：核心——瑜伽焰口、中介——唢呐吹打曲牌以及外围——流行音乐与扬剧三个层次并对每个层次的音乐形态进行了详细的本体分析。

③乐器研究

15 篇学位论文中，对乐器的研究涉及乐器形制、演奏法、音色特性及其在各个案例中的具体组合方式、演奏场合等方面的内容。

（2）丧葬仪式音乐“行为”研究

①在共时性仪式过程与音乐展现的实录叙述上，15 篇文献体现出三种不同的取向：对仪式过程进行客观记录：赵凌的《松木塘丧葬仪式音乐考述》及谢秀敏的《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承》二文均采取客观记录法，对仪式的过程描写较为简练，突出仪节重点内容及用乐曲目，对各仪节的具体操作并不作详细描述。对仪式过程进行“主—

---

① 罗亮星：《川东北汉族丧葬仪式及其音乐文化研究》，硕士学位论文，四川师范大学，2009 年。

② 巴奈·母路：《灵路上的音乐》，博士学位论文，福建师范大学，2002 年。

③ 肖威：《大林镇丧葬仪式音乐研究》，硕士学位论文，河南大学，2012 年。

④ 姜洁：《扬州地区丧葬仪式音乐调查与研究》，硕士学位论文，中国艺术研究院，2013 年。

客”双窗口法记录：曾娜妮的《灌溪镇丧葬仪式音乐及其乐班的调查与研究》（2006）、鲍文敏的《荆州市沙市区立新乡三板桥村“挑鼓子”研究》[①]（2007）二文均采用此种方法。对仪式过程进行主客互动性的综合描述：除上述两类之外的其他文献基本采用此种方式，即将仪式过程中的主观观察与客观流程融合在同一叙述中，并列举谱例说明各个仪节中的用乐情况。大多数研究仅列举了仪式过程及其各仪节中的用乐情况，仅有王霄潇的《湖北“堂祭”仪式音乐研究》（2007）一文运用“静态—动态”概念对仪式程序中的“观念—行为—产品”三方面在仪式程序时间轴上的展现进行了详细的分析与解读。该方法类似于学者齐琨在仪式过程分析中引入的“三维空间分析法”。另外，在陆栋梁的博士论文《湘桂走廊丧葬仪式音乐文化研究》（2010）中，作者将仪式音乐的记录分为时间、空间以及行为三个维度，所谓时间维度，即时间阈限——音乐在时间中流动的过程，而空间维度，即指仪式音乐所发生的具体空间（场合），即空间阈限，而行为维度便指的是仪式中的种种行为。由此作者对田野考察的个案进行了详细的三维分析，并运用乐谱的时空记录方法对仪式进行了记录。从图 7 中不难看出该种仪式记录模式，类似于加拿大民族音乐学家 Qureshi Regula Burckhardt 的方法（1987）。

请　亲
请表亲

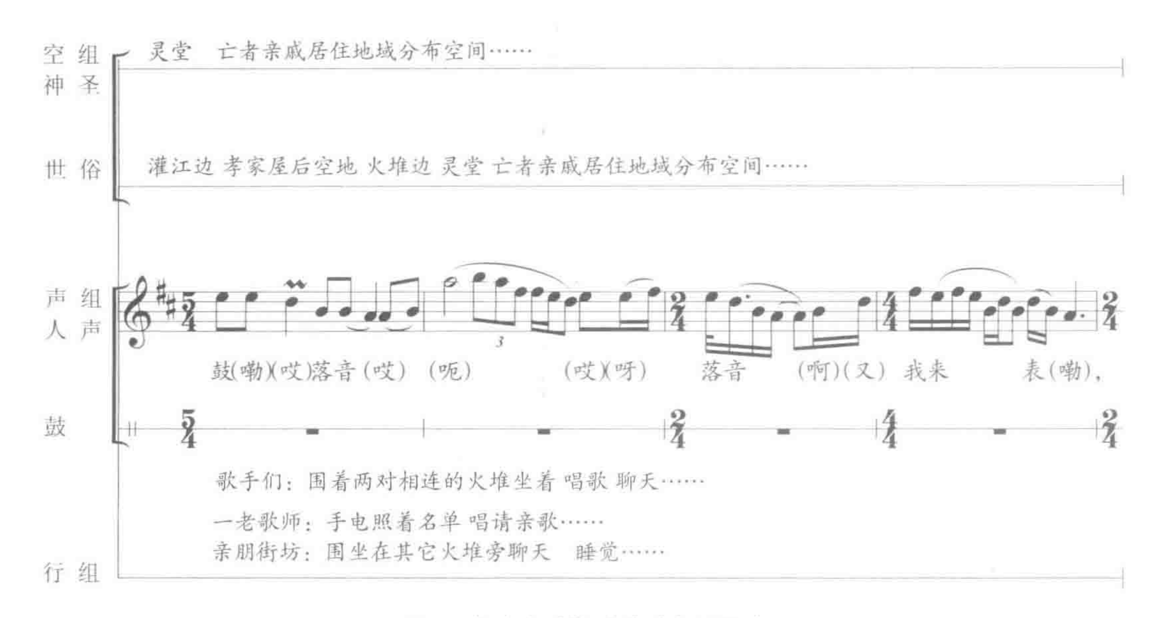



**图 7　仪式音乐的乐谱时空记录法**

除上述方法之外，巴奈·母路《灵路上的音乐》（2002）的第二章中，将研究对象台湾阿美族丧葬仪式行为分为七种元素：告、呼、说、动、蹈、走、坐，并对每一种元素进

① 鲍文敏：《荆州市沙市区立新乡三板桥村“挑鼓子”研究》，硕士学位论文，武汉音乐学院，2007 年。

行了详细的概念阐述，并由此对仪式过程进行了详细的叙述解读。

②历时过程—历史变迁：鲍文敏的《荆州市沙市区立新乡三板桥村“挑鼓子”研究》一文，通过口述文本、现场文本、文献文本三种文本形式，对“挑鼓子”的历史变迁进行了详细的考察与论述，并结合曲谱具体考证该种丧葬音乐之源流与历史发展沿革。除此之外，还有谢秀敏的《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承》[①]、匡蔚的《湘南宁远民间丧葬仪式音乐考察研究》[②] 等文均对研究对象之历史源流、发展演变进行了讨论，但基本只限于文献文本之梳理与考证。齐柏平的《鄂西土家族丧葬仪式音乐的文化研究》（2003）以“模式—模式变体”、“固定因素—非固定因素”等观念作为个案研究的理论基础，对土家族丧葬仪式共时性过程与历时性变迁进行了具体解读。

③ 15 篇文献中涉及对乐班、乐人的调查与研究的共有 6 篇，均对乐班组织情况、经济运作以及乐人年龄、性别、操作乐器、身份、地位等方面进行了论述。其中肖威的《大林镇丧葬仪式音乐研究》（2012）一文对乐班的传承、自我发展以及保护等问题作了论述。

（3）丧葬仪式音乐“观念”研究

对丧葬仪式音乐功能的阐述作为一种较为普遍的音乐文化解读路径，大部分文献均由此着眼点讨论仪式音乐所具有的社会文化观念与宗教信仰。其中，多篇文献论述了丧葬仪式音乐在整合社会群体、凝聚族群以及教育、愉悦与情感表达、文化濡化等方面的功能作用。另外，陆栋梁的《桂东北灌阳县上乡丧葬音乐研究》（2004）一文通过对“三乐”表演的考察，认为“三乐”将天界、地界、人界三个空间中的神灵、亡灵、生灵联系起来，并促成三界之间的沟通（见图 8）。

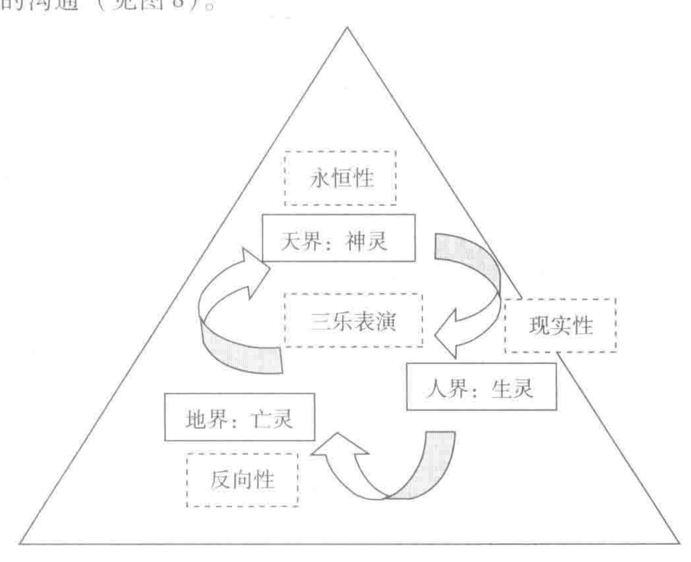



**图 8 “三乐”与“三界”关系图**

① 谢秀敏：《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承》，硕士学位论文，内蒙古师范大学，2007 年。

② 匡蔚：《湘南宁远民间丧葬仪式音乐考察研究》，硕士学位论文，湖南师范大学，2010 年。

而在作者的博士论文《湘桂走廊丧葬仪式音乐文化研究》（2010）中，作者进一步将上述观点归纳为“三个世界论”，将其上升至宇宙论层面，并对丧葬仪式中的仪式程序、仪式音乐的秩序化与三个世界的秩序化进行了讨论，作者认为三个世界的秩序建构来自于丧葬仪式中人、鬼、神三者的各归其位/各司其职，而仪式程序、音乐在仪式中的具体展现便是这种秩序化的具体实施步骤。

在巴奈·母路的《灵路上的音乐》（2002）第六章中，作者试图通过“灵路上的祭仪音乐图像”这一标题对台湾阿美族丧葬仪式音乐之时空观进行文化解读，从空间方面涉及神域、过渡、冷却三种空间形态，时间方面涉及神灵与神灵（即在时间轴上不同神灵与祭司的互动）、仪式与仪式（一个仪式与一个仪式之间的链接，在祭司心中建立宏观岁时灵路）之两种时间形态。

2. 非丧葬仪式音乐专题研究

非丧葬仪式音乐专题研究共16篇，其具体情况如表4所示：

**表4　非丧葬仪式音乐专题研究论文统计表**

| 编号 | 作者 | 论文名称（11硕士+5博士） | 学位授予单位 | 时间 | 导师 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 齐　琨 | 徽州乡村祠堂礼俗音乐——古筑村和彭龙村的个案调查与研究 | 中国艺术研究院 | 2001 | 薛艺兵、萧梅 |
| 2 | 刘丽斯 | 一条不同寻常的道路——屈家营音乐会的当代变迁 | 中国艺术研究院 | 2006 | 薛艺兵 |
| 3 | 赵士玮 | 苏北睢宁县唢呐班调查与研究 | 南京艺术学院 | 2006 | 蔡敬民、王玮 |
| 4 | 李　卫 | 鲁西南鄄城县王家乐班的民族音乐学追踪 | 中国艺术研究院 | 2006 | 项　阳 |
| 5 | 孙　云 | 礼非乐不行　乐非礼不举 | 山东师范大学 | 2006 | 项　阳 |
| 6 | 陈敏红 | 泉州南音乐社传承现状之研究 | 福建师范大学 | 2007 | 王耀华 |
| 7 | 白　莉 | 河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究 | 中国艺术研究院 | 2008 | 项　阳 |
| 8 | 喻　霓 | 民间老艺人在汉调二黄传承中的多元解读 | 西安音乐学院 | 2008 | 程天健 |
| 9 | 许文涛 | 土家族婚丧仪式中打击乐的音乐特征及文化含义 | 福建师范大学 | 2008 | 王耀华 |
| 10 | 苏秀玲 | 广西贺州客家鸡歌调查与研究 | 广西师范大学 | 2008 | 徐赣丽 |
| 11 | 许　璐 | 鄂州牌子锣研究 | 武汉音乐学院 | 2009 | 蔡际洲 |
| 12 | 戴　宁 | 太湖地区民间信仰音乐研究 | 上海音乐学院 | 2004 | 江明惇 |
| 13 | 崔玲玲 | 青海台吉乃尔蒙古人的人生仪礼及其音乐研究 | 中央音乐学院 | 2004 | 田联韬 |
| 14 | 李　莘 | 河北霸州胜芳镇民间花会音乐民俗志 | 中国艺术研究院 | 2005 | 乔建中、张振涛 |
| 15 | 吴　凡 | 秩序空间中的仪式性乐班 | 中国艺术研究院 | 2006 | 张振涛、钟思第 |
| 16 | 杨曦帆 | “藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究 | 南京艺术学院 | 2007 | 伍国栋 |

上述16篇非丧葬仪式音乐专题研究学位论文中，均涉及了丧葬仪式音乐研究，这些部分从不同角度论证、支持着整个论题：如齐琨的《徽州乡村祠堂礼俗音乐——古筑村和彭

龙村的个案调查与研究》[①] 第二章对彭龙村的一次具体的丧葬仪式进行了实录，并对此次丧礼音乐形态进行了分析，该文试图通过不同的礼俗音乐解读音乐与宗族秩序之间的关系，并对礼俗音乐中的阶层历史变迁作出阐释。吴凡的《秩序空间中的仪式性乐班》[②] 集中对山西高阳县北部地区民间音乐班社进行了考察，并阐释作为建构秩序空间的中间砖石，连接起秩序性仪式与象征体系主轴中的“神圣”与“世俗”、“神灵”与“村民”的极点两端；并通过在秩序空间——庙会与丧葬——的特定环境中、经由阴阳与鼓匠乐班的音乐建构，用两种功能相近、用法相异的符号共筑了个性化的地方历史。该文第六章对乐班庙会程序与百事程序进行了详细的论述与比较。另外，杨曦帆的《“藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究》[③] 一文，对我国西南地区“藏彝走廊”空间中的不同乐舞进行了详细的考察，其中第五章涉及了凉山彝区的丧葬乐舞形态，该部分分析了其丧葬仪式过程中的乐舞表演、音乐形态，并对其中的文化内涵进行了解读。上述其他学位论文中的丧葬仪式研究部分与上述类型相似，在此不一一赘述。

## 四、 总体评估与反思

### （一）总体评估

由以上文献数据分析与文献述要，可清晰地看出我国丧葬仪式音乐研究自20世纪90年代至今的整体学术动向与特点：

（1）从数据分析上看，2005年以后研究成果呈现高速发展的趋势，综合上文述要不难看出个中缘由：本文上述提及的“中国民间仪式音乐研究计划”之区域研究六卷本第一批成果均在2005年前后出版，而各卷本导论部分均收录了曹本冶的《仪式音乐的研究：理论概念与方法》一文，该文对仪式音乐研究之各方面进行了详细的理论讨论，并附有《中国传统仪式音乐研究：实地考察备忘录》以及《中国传统仪式音乐研究：音乐研究分析备忘录》。另外，曹本冶的《思想—行为：仪式中音声的研究》、曹本冶主编的《仪式音声研究的理论与实践》等专题著作，以及中国音乐仪式中心出版的《大音》等仪式音乐研究文集，均提出了一整套研究仪式音乐的方法，并提供了不同类型的研究案例，这无疑促进了学界对仪式音乐研究的关注，也促使学者们将目光投向丧葬仪式音乐研究的领域中来。而自2007年上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”成立以来，致力于整合国内学科资源对我国民间仪式音乐进行研究，其每年均有多项针对仪式音乐研究的科研立项课题[④]，这

---

① 齐琨：《徽州乡村祠堂礼俗音乐——古筑村和彭龙村的个案调查与研究》，硕士学位论文，中国艺术研究院，2001年。

② 吴凡：《秩序空间中的仪式性乐班》，硕士学位论文，中国艺术研究院，2006年。

③ 杨曦帆：《“藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究》，博士学位论文，南京艺术学院，2007年。

④ 以2010—2012年该中心科研立项课题为例，2010年立23项课题，其中8项为丧葬仪式音乐专题研究；2011年立8项课题；2012年立7项课题，其中1项课题为丧葬仪式音乐专题研究。（数据来源“中国仪式音乐网”http：//www. ritualsoundscapes. com/cn）

对我国学界丧葬仪式音乐研究形成了不小的推动作用，而该中心已成为我国仪式音乐研究之重镇。另外，我国民族音乐学学界主干力量均参与了上述仪式音乐研究项目，代表学者有曹本冶（最早发起人）、萧梅、张振涛、薛艺兵、周凯模、杨民康、刘红、罗明辉、齐琨、杨晓、吴凡等。他们为我国民间仪式音乐研究奠定了坚实的基础，并成为现阶段我国民间仪式音乐研究的中坚力量。其中诸如曹本冶、萧梅、张振涛、薛艺兵、杨民康、周凯模等成熟学者在培养仪式音乐研究方面的学科人才上亦有重大贡献。从表2中可见，2005年以后的学位论文占到了总数的12篇之多，可以说，我国丧葬仪式音乐研究呈现出繁荣发展的态势与上述学者们的教学努力是密切相关的。

（2）从丧葬仪式音乐专题研究成果之书写上看：首先，期刊、著选类文献中基于田野考察基础上的整体研究模式是其主体，其中大部分学者将目光聚焦在“丧葬仪式过程—音乐展现”之关系梳理上，并运用不同的理论模式与方法对仪式程序与音乐展现作出解读。而针对丧葬仪式音乐本体分析、音乐文化解读与观念阐释的专题研究成果较少。另外，几乎所有学者都聚焦于某一地区、某一丧葬仪式过程的音乐研究，仅有一例个案进行了跨地域的比较。其次，15篇丧葬仪式音乐专题研究文献，大部分[①]形成了较为共性化的写作、研究模式，均呈现出“自然地理文化背景—仪式实录—本体分析—文化功能与价值阐释”的书写模式。

（3）从“形态—行为—观念”三个方面之研究方法、模式上看：第一，丧葬仪式音乐“形态”研究：在形态（本体）研究领域中，大部分学者以我国传统乐学知识为背景，采用我国传统音乐学形态研究中曲式、旋法、音阶、调式以及节奏节拍研究的理论与方法模式，并试图从上述本体构成元素中抽离出研究对象之音乐特征。而在乐器学研究方面，除张宗红的《佤族丧葬乐器“兀儿”的文化内涵》一文涉及乐器深层文化象征与符号阐释外，其余文献均为乐器性质、演奏方式、音色等一般意义的乐器介绍层面。第二，丧葬仪式音乐“行为”研究：几乎所有丧葬仪式音乐研究文献均不同程度地关注了仪式程序与音乐展现，在仪式过程的记录与描述上采取了三种不同方法：完全客观描述、主客观分栏双窗口描述、主客互动综合描述。其中，使用较多的是第一、三种。另外，从理论思考与个案实际情况的角度出发，一些学者对研究个案采取了个性化的方法，如学者齐琨在仪式过程叙述中的“三维空间：物质空间、意识空间、关系空间”法，齐柏平“时间、空间、行为”三维法以及巴奈·母路对台湾阿美族丧葬仪式音乐研究中的基于“七个仪式行为建构要素”的方法，等等。另外，学者曹本冶则通过对跨地域的三个丧葬仪式音乐个案的比较，获得对丧葬仪式音乐之内在结构的把握。在历史变迁研究领域，学者们多通过同一研究对象、不同时间点上的具体仪式过程之比较来说明音乐文化变迁的问题；在建构某社区、地域或族群之丧葬仪式音乐文化历史时，学者们往往采取多重文本的策略，即从文献

---

① 所有学位论文中，最为值得丧葬仪式音乐研究者所关注的是巴奈·母路《灵路上的音乐》（2002）一文，该文不仅写作模式较其他论文有所不同，其田野工作的扎实，且在音乐本体研究、仪式过程研究与仪式音乐文化阐释方面均有着较为深入的论述。

文本、现场文本、口述文本建构所研究的丧葬仪式音乐之时空关系，并由此展开社会文化层面的历史变迁阐释。第三，丧葬仪式音乐“观念”研究：丧葬仪式音乐的功能及其价值是讨论得最多的层面，由于丧葬仪式中的经文、唱词等文字性内容可直接与音乐文化背景相关联，所以透过对经文、唱词的解读并由此对丧葬仪式音乐文化观念进行阐释成为“顺理成章”的事。尽管李红春的《丧葬仪式音乐研究现状概观》一文中认为，我国丧葬仪式音乐研究中普遍存在着“注重阴—阳互动研究”这一现象，并认为此种研究取向是一种误导。但从笔者所梳理的152篇丧葬仪式文献中看，这一现象似乎并不存在。相反，笔者认为，丧葬仪式音乐中存在的“生—死”观念必然要求在研究中涉及天、地、人三界、阴—阳两界的音乐文化解读与阐释。而具体到152篇文献上看，仅有少数文献例如齐琨、陆栋梁的研究涉及上述内容。

（二）我国丧葬仪式音乐研究之反思

我国丧葬仪式音乐研究虽然在当下呈现出高速发展的局面，但其中亦存在值得注意的问题。总体来说，大多数文献在写作模式上呈现出“自然地理文化背景—仪式实录—本体分析—文化功能与价值阐释”的特点，而在具体的写作过程中仪式音乐之行为、本体、观念三部分互相独立的倾向较为明显。因此，在一定层面上并未真正实现“置音乐于文化中研究”的总体目标。

第一，尽管在我国仪式音乐研究理论与方法的表述中对音乐形态的把握已扩大至“音声”的概念领域，但在具体研究中，其形态分析依旧停留在一般概念和意义层面上的“音乐的声音”，只有少量研究关注到了丧葬仪式中其他声音现象，并结合仪式音乐行为与观念进行解读。而由于我国传统音乐学将音乐形态作为一种“客观”分析的符号系统以及其在我国丧葬仪式音乐形态研究中的强大的可行性、实用性，大多数学者在形态研究中并不考虑个案音乐形态的具体“主位—客位”、“局外—局内”的文化立场与文化语境（文化支点），也很少评估我国传统形态分析理论对个案所具有的有效性。在此前提下直接运用传统音乐形态研究理论对“音乐的声音”进行“看谱说话”的分析工作，以求获得某一丧葬仪式音乐之总体形态特点及其典型特征的认知。由此，个案研究中的音乐本体分析往往变成传统音乐形态分析理论的论据材料，却缺失了个案形态研究中应具备的音乐语义学、语用学之意义。而这样一种在学界较为普遍与典型的音乐分析模式，却使音乐形态与音乐行为、音乐文化观念之间形成了各说各话、互相独立的现象。第二，除个别学者从理论范式、方法讨论与对象问题的层面进入对丧葬仪式过程之描述之外，大部分研究对丧葬仪式过程的关注均停留在事实描述的浅表层面，而对仪式过程与音乐展现关系之间的深层文化结构（如一些学者所提及的“固定因素—非固定因素”、“模式—模式变体”、“空间维度”等）方面却不甚关心。由于对学科理念的认知过浅，一些研究仅在时间轴上对丧葬仪式行为（过程）与其中发生的音乐表演进行较为客观的描述，并运用主观描述对其稍加解读，即认为已达到了“置音乐于文化中研究”的目的。显然，这样的表述仅仅完成的是个案中丧葬仪式过程与音乐展现“是什么、怎么样?”之问题，而并未就二者关系“为什么是这

样?”进行基于“文化语境”的分析解读，也就因此在音乐行为与音乐形态、音乐观念之间构成相互孤立的写作现象。第三，一些文献由于在形态、行为方面研究中即已出现上述问题，因此在对个案之文化阐释层面只能借助音乐的基本社会功能理论进行文化解读，而从根本上讲，这种解读只不过论证了音乐的一般社会价值与功能，却缺失了在地方知识、文化语境之下的个案音乐文化解读的可能。

笔者认为，解决上述我国丧葬仪式音乐研究中所体现出的问题，必须注意到四个方面：首先，在大多数研究者看来，地方知识主要是靠大量地方志书、史料等文献文本获得。而忽略了基于田野考察的访谈口述文本、现场仪式文本对地方知识的建构意义。笔者认为，学者们对研究个案之地方知识的掌握需经过从文献文本到田野文本（访谈口述文本、现场文本等）之不断深化的过程。因此，深入扎实的田野工作对研究个案中的地方知识掌握以及文化语境理解有着重要作用。其次，针对个案之地方知识建立明确的文化语境（文化支点），并从文化立场的角度出发，注重“局内—局外”之不同文化语境、对局内人之音乐文化语境给予关注、重视局内人的角色身份及其话语权，并由此建立“局内—局外”之合式文化语境——这将是实现仪式音乐形态、行为与观念有效互动，正确解读个案音乐文化内涵、真正实现“置音乐于文化中研究”的前提。再次，从学术研究上讲，虽然目前我国丧葬仪式音乐研究成果丰富，但总体缺乏学术研究所需的问题意识，因此在丧葬仪式音乐之田野考察与具体研究写作过程中，问题意识尚需学者们着重关注。最后，从学科理论层面上讲，突破我国民族音乐学、传统音乐学二者之间的种种隔阂与壁垒，是实现我国丧葬仪式音乐研究领域健康繁荣发展的必由之路。①

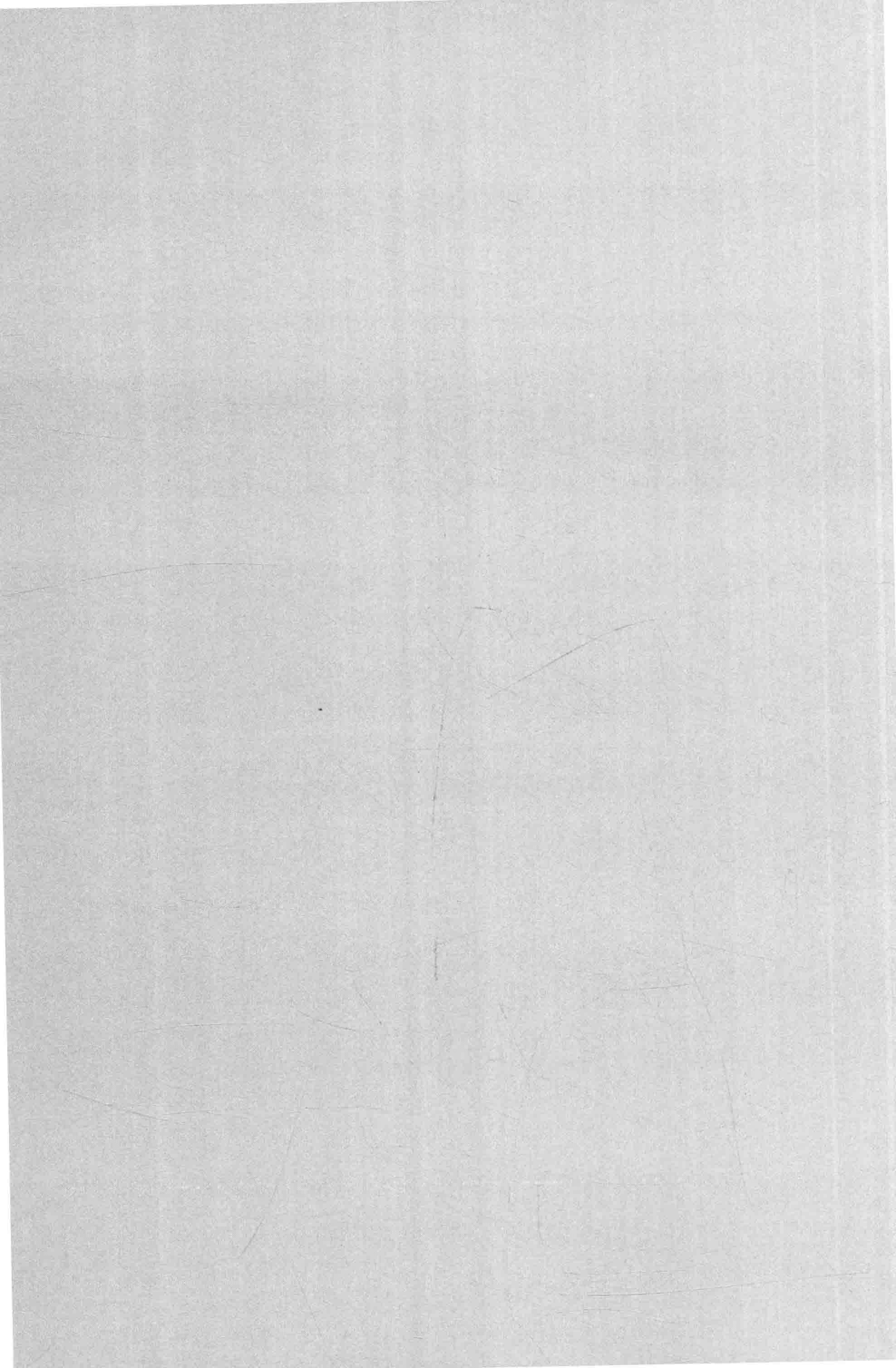
## 五、结语

总体而言，中国丧葬仪式音乐研究涉及“音乐—文化”之关系及“主位—客位”、“局内—局外”之不同文化立场；涉及丧葬仪式音乐之时空表述下的“音乐、行为、观念”之整体互动与阐释；涉及一般知识性描述与民族音乐学学科意义上的音乐民族志研究。纵观二十多年来的发展，我国丧葬仪式音乐研究取得了可喜的成绩。当然，在具体的研究中需要弥补、注意和改善的问题依旧存在。然而，学术研究恰恰是在不断反思中获得巨大的生命力从而不断发展的。因此，在民族音乐学“本土化”进程中，随着理论方法的深入讨论、田野实践经验的不断积累、学科队伍的成长，笔者期待着未来中国丧葬仪式音乐研究的深入与中国“本土化”民族音乐学的进一步发展。

---

① 丧葬仪式音乐研究中所涉及的问题不仅存在于该领域，也存在于整个民族音乐学领域中。其涉及民族音乐学一般理论与方法的讨论、中—西不同学术传统与特点以及音乐学学科分支之关系、民族音乐学与人类学为代表的人文、社科之关系的讨论。具体在写作层面上涉及民族音乐学视野下的音乐民族志写作讨论。本文并不试图就上述问题展开详细讨论，相关文献可参见陈铭道主编《书写民族音乐文化》，上海音乐学院出版社 2010 年版。

# 个案篇



# 上海市南汇县丧葬仪式音声调查与研究[①]

齐　琨

## 一、前言

在自然科学和社会科学研究中，空间和时间都受到普遍关注。各类现代人文学科的研究者，已将空间和时间视为叙述或分析社会—文化现象所必然涉及的要素。本文拟以仪式空间作为研究之切入点，进而讨论作为仪式音乐的上海南汇丝竹乐——清音，如何运用于社区道教、佛教与基督教三种不同信仰的丧葬仪式空间中。

笔者以局外人——研究者的角度将与清音表演行为相关的仪式空间划分为物质空间、关系空间、意识空间三个层面，以此分析局内人——清音乐人通过音乐声音、音乐行为、音乐意义在仪式中如何建构各种有形与无形空间。

（一）物质空间

物质空间是指由物质构成的、用以呈现各种仪式音乐表演行为的空间，它具体又可分为自然地理空间和人为建构场所两种。

其中，自然地理空间是指在仪式过程中进行仪式行为的自然物质环境，例如出殡行进的路上、举行燔祭仪式的田野中、埋葬棺材的山地里，等等。

人为建构场所主要是指人们以各种物质材料搭建的仪式场地，以供仪式行为者进行相关活动，例如在仪式中用作唱戏的，以油毡、毛竹临时建造的大棚，举行仪式的房间或庭院等均在其列。

（二）关系空间

如台湾社会—历史学家黄应贵所言："我们虽然都承认空间是以自然的地理形式或人为的建构环境为其基本要素及中介物，却都不认为那是最终的。"[②] 20 世纪 70 年代末，西

---

① 本文载于曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究・华东卷上》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 441—523 页。

② 黄应贵主编：《空间、力与社会》，"中央研究院民族学研究所"，1995 年，第 4 页。

方社会学家已不满足于仅从物质结构方面来理解空间的概念，他们进一步将空间的形态拓展到社会关系层面。法国社会学家莱伏尔（Henri Lefebvre）曾说过这样的话："空间是一种社会关系吗？当然是。……空间里弥漫着社会关系，它不仅被社会关系支持，也生产社会关系和被社会关系所生产。"[①] 黄应贵亦言，除了物质空间外，"（其他性质空间）最常见的一种便是视空间为一种社会关系；这包括个人之间及集体之间的"。在上述学者的阐释中，空间是一种社会关系，因此社会关系也建构了一种空间，笔者称之为关系空间。

在仪式音乐文化分析中，关系空间的概念可以定义为乐人以音乐表演行为参与仪式时，围绕音乐表演行为建构起的仪式关系网络。其中既包括现实世界中人与人之间的社会关系，也包括现实世界与精神世界之间人与祖先、神灵、鬼魂的象征关系。

因此，在仪式空间中具有两类关系空间。其一，现实物质世界中仪式行为者之间的社会关系，例如仪式当事者与仪式奏乐者之间的雇佣与被雇佣关系；其二，仪式关系还表现为一种介于现实物质世界与非现实精神世界之间的关系，如仪式行为者（例如丧葬仪式中亡者的儿女）与仪式享用者（例如丧葬仪式中受超度的亡者）之间的关系。

（三）意识空间

社会学家马克斯·韦伯（Max Weber）曾把人类比作是"悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物"[②]。如以此观点比照人类的存在现实，那么可以认为这个人类所编织的"意义之网"实际是指以象征意义构成的精神世界。

有学者对精神空间作出更进一步的讨论。法国学者莱伏尔提出意识空间（mental space）的概念，认为"意识空间中包含逻辑的一致性、实践的连贯性、自我调节性，以及在整体中的局部之间的联系性，并以此造成一系列相对于内容的、类似于空间的逻辑集合（the logic of container）"[③]。

笔者认为，相关仪式音乐研究的意识空间是指乐人在仪式行为中，通过音声[④]、器物、行为等象征符号建构出的显示相关音乐意义的意识空间。例如，以乐器或相关的道具、服装等象征天、地、人并立的宇宙观，以音乐表演行为的程式性隐喻儒家三纲五常的伦理观，以音乐演奏所在的物质空间位置象征雅俗、贵贱，等等，都是建构意识空间的明显例子。

（四）研究目的与论文结构

本文旨在通过对南汇境内三种业已地方化、民间化的宗教信仰——道教、佛教、基督

---

① Lefebvre, Henri, "Space: Social Product and Use Value", in *Critical Sociology: European Perspective*, ed. J. W. Freiberg, 285 - 295, New York: Irvington, 1979, p. 285.

② Bowie, Fiona, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford, England: Blackwell, 2000, p. 38.

③ Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson - Smith, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991, p. 3.

④ "音声"是曹本冶在仪式音乐研究中提出的概念，提出这一概念的目的是为了突破以往"音乐—非音乐"、"仪式音乐—非仪式音乐"这两类对立观念的思维定式，全面关注仪式中的"音声环境"（ritual soundscape）。

教之丧葬仪式的描述，在物质空间、关系空间、意识空间三个层面上分析南汇丧葬仪式中清音班分别与道教乐班、佛教宣卷班、基督教唱诗班之间的关系以及乐人仪式行为的意义，力图阐释在不同信仰的南汇丧葬仪式中，仪式音乐所建构的仪式空间之相异或相同的秩序与结构。

基于上述研究目的，本文由“前言”、“背景介绍”、“仪式描述”、“仪式空间比较与分析”、“结论”五个部分组成。

在“背景介绍”中将首先描述南汇的地理位置与经济发展过程，并简要叙述南汇境内清音班的历史传承状况，以及清音乐器组合的流变过程。随后，对南汇境内的道教、佛教、基督教信仰中相关仪式音乐的乐社、乐器、乐人、曲目等方面进行简短介绍。最后，笔者根据地方文献中的记载①，归纳罗列出南汇丧葬仪式中“讣闻”、“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”6个基本仪节。

在“仪式描述”中，将先后记录2004年4月至6月在南汇境内新港镇桃园村、大团镇五墩村、老港镇建港村举行的三次丧葬仪式。此三次仪式分别为相关道教信仰的丧葬仪式、相关佛教信仰的丧葬仪式、相关基督教信仰的丧葬仪式。

在“仪式空间比较与分析”中，笔者将上述分别相关三种信仰的三次丧葬仪式放置于物质空间、关系空间、意识空间中进行分析，并在仪式空间的三个层面上比较不同信仰的丧葬仪式音乐表演行为与仪式行为之象征含义所具有的异同。

## 二、背景介绍

### （一）南汇与清音班

1. 南汇地理与经济

清雍正四年（1726），江苏省松江府长人乡从上海县划出建立新县，因县治设在原守御所南汇嘴，故将这个新设立的县命名为“南汇”②。

自建县时起至1958年，南汇县长期隶属于江苏省，仅在1937—1945年抗日战争期间一度在行政上受伪上海市政府管辖。自1958年起，南汇行政改属上海市。1985年全县设26个乡，③ 共计347个村，惠南、周浦、新场、大团4个县属镇，3个市属农场。全县人口67.26万，全境面积681.38平方公里，其中耕地面积为53.5万市亩。④ 2001年1月，南汇撤县建区，成为上海市直辖区，境内原有的26乡、4镇合并为14个镇（见图1）。⑤

---

① 此类文献包括不同时期撰写的南汇县志、南汇各镇镇志。

② 上海市南汇县县志编纂委员会编：《南汇县志》，上海人民出版社1992年版，第2页。

③ 这26个乡分别是：瓦屑、横沔、周浦、周西、下沙、航头、新场、宣桥、三灶、坦直、六灶、祝桥、东海、盐仓、惠南、黄路、三墩、大团、彭镇、泥城、书院、万祥、新港、老港、果园、滨海。

④ 同②，第230、288页。

⑤ 合并后的14个镇分别是：康桥、周浦、航头、新场、六灶、宣桥、祝桥、惠南、大团、老港、万祥、书院、泥城、芦潮港。

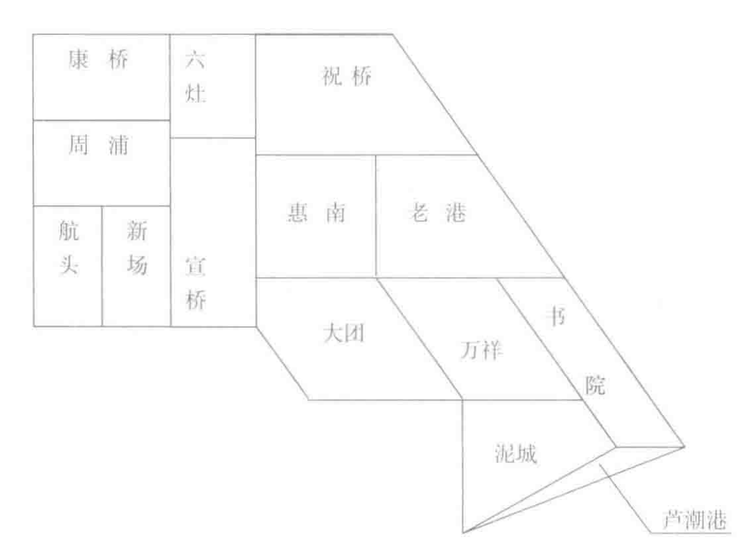



**图1　南汇各镇位置关系图**

南汇地处长江三角洲冲积平原东缘、黄浦江东岸，东、南两面濒临东海，位于中国现代化都市上海南侧。这种优越的地理位置使得南汇成为较早受到现代化冲击的乡村社区。

从近代历史来看，南汇为中国较早开始纺织贸易的地区之一。鸦片战争（1840）后，东南沿海逐渐被纳入世界市场，原棉成为南汇主要的输出商品，土布纺织业也逐步兴旺起来，南汇开始成为松江府境内传统纺织业最为发达的中心地区之一，土布远销至东北与南洋地区。[①]

因地处长江入海口岸，南汇为上海市郊成陆较晚的地区之一。南汇下沙以西地段成陆于唐以前。宋、元时期，现区政府所在地惠南镇一带已成陆。明清两代，南汇东部沿海一带每年都会因长江泥沙的沉积而形成新长出的土地。南汇东南地区长期地多人少，吸引了大批移民前来占有土地，从而推进了南汇集镇市场的建立与发展。[②] 周浦、新场、大团、芦潮港等繁荣的市镇都是经由明清不同时期的移民开发而崛起的。[③]

民国时期，现代工业产业逐渐替代传统农业而成为南汇社会经济的主要支柱，但抗日战争和国共内战的爆发却使尚未得到充分发展的南汇工业经济频受打击。1949 年中华人民共和国成立后，现代工业重新起步，南汇地区初现织袜、农具加工等社区工业的雏形。[④]

1958 年南汇改隶上海市后，开始了向城市化迈进的历程。就在南汇划归上海的当年，华东局和上海市委为解决上海市郊缺少水果供应地、市场上水果长期依靠外地供应因而数量不足的问题，决定在南汇建设一个万亩果园。[⑤] 南汇即利用这一契机，融入上海市场。

---

① 上海市南汇县县志编纂委员会编：《南汇县志》，上海人民出版社 1992 年版，第 258—286 页。

② 李学昌：《20 世纪南汇农村社会变迁》，华东师范大学出版社 2001 年版，第 42 页。

③ 同①，第 231 页。

④ 同①，第 368—375 页。

⑤ 《果园志》，内部资料，第 63 页。

上海还将南汇纳入城郊水陆交通运输网络，多次对南汇的交通建设事业进行投资。六七十年代，虽然南汇农村工业历经挫折，发展缓慢，但县、社、队三级农机修造网已开始形成，服装、五金、纺织等农村工业也得到一定程度的发展。[①]

20 世纪 90 年代，在南汇这个已拥有工业年总产值 142 亿元以上的江南乡村社区中，[②]至今仍传承着一种具有一百五十多年历史的丝竹器乐，研究者称之为“江南丝竹”，当地人则习惯使用“清音”这个名称。

2. 清音班历史概述

作为传统器乐乐种，清音于清末初出现于南汇，目前仍广泛流传于南汇境内各镇。2004 年 3 月 20 日至 7 月 20 日，笔者在南汇进行了为期 4 个月的实地考察，采访了 167 位清音乐人、26 个清音乐社。依据此次实地考察资料，笔者撰写了博士学位论文。下文将根据笔者在博士论文中对南汇清音传承与变迁的研究结果，概述南汇社区清音班社的发展历史。

1850 年至 1911 年间，在南汇社区出现由喜爱丝竹演奏的非职业乐人自发组织的清音班社。此类清音班以雅集玩赏为目的，遇到喜庆场合亦为之奏乐助兴，不取任何报酬，当地人称之为“白相[③]清音班”。在儒家礼乐思想占主导地位的传统乡村社区中，作为社区乡绅玩乐雅集的社团，白相清音班的演乐目的主要是修身养性、识乐知礼，参加白相清音班成为当时南汇社区乡绅阶层社会地位的一种标志。

此外，以获取经济利益为目的的“鹤器门图”[④]、“八拍门图”[⑤]及“道教门图”[⑥]、“挂”[⑦]等职业乐社则在南汇社区中地位低下，正如乐人口述中所提及的，“有钱有势人家的子女不会参加鹤器门图”。因此，鹤器门图、八拍门图及挂等职业乐社中的少数乐人，在转作其他社会行业且有较好的经济收益后，没有放弃奏乐行为，转入无偿为社区礼俗仪式提供奏乐服务的白相清音班中。他们将加入白相清音班作为提高社会地位的手段之一，并放弃了旧有的以奏乐赢取经济利益的方式。

1911 年至 1937 年间，在经济利益驱动下，南汇社区不同类型的乐社形成相互转换关系及不同阶层乐社的对立关系。由于白相清音班日渐繁盛且频频参加社区中的婚礼喜庆等活动，以往在婚庆中奏乐的鹤器门图、八拍门图失去了许多生意，受经济收益驱使，这些吹打乐社中的乐人转而从事清音丝竹乐器和清音乐曲的演奏，参与婚丧礼俗仪式以获取经济收入，由此形成了清音班的另一种形式“门图清音班”。在现今笔者采访的一些清音乐人口述中，至今仍无法消除对门图清音班的鄙视之情，即此不难想见当时以雅集玩赏为目

① 上海市南汇县县志编纂委员会编：《南汇县志》，上海人民出版社 1992 年版，第 375 页。

② 这一数据来源于《南汇统计年鉴》，内部资料，1997 年，第 8 页。

③ “白相”为吴语方言，意为“玩”。

④ 南汇西北地区对礼俗仪式中的职业乐社之旧称。

⑤ 南汇东南地区对礼俗仪式中的职业乐社之旧称。

⑥ 在道教信仰仪式中担任道场和奏乐的职业班社。

⑦ 在佛教信仰仪式中担任道场和奏乐的职业班社。

的的“白相清音班”与以获取经济收益为目的的“门图清音班”之间存在的对立关系。

1937 年至 1949 年间经历战乱的南汇社区中不同乐社之间出现转化与融合关系。这一时期，白相清音班与门图清音班社都扩大了乡村礼俗活动的参与范围，开始在丧葬仪式中奏乐。此前，南汇丧礼仪式往往依据不同的民间信仰约请道士门图或佛教班社挂来为亡者念经、演乐、超度。清音班社参与丧葬仪式奏乐后，道士门图和挂的经济利益受到影响，转而参与演奏丝竹清音曲目，从而成为门图清音的一部分。同时，兵荒马乱的局面逐步模糊甚至消泯了清音乐社“白相”与“门图”之间泾渭分明的界限，如前所述，有些白相清音乐人的家境在动荡的时势中衰败下去，在奏乐中获得经济收益开始成为他们追逐的目标。于是一些人转而参加门图清音班，由此形成了白相清音与门图清音相融合的现象，当时社区中有一些丝竹乐人既参加门图清音班也参加白相清音班（见图 2 之图 C）。

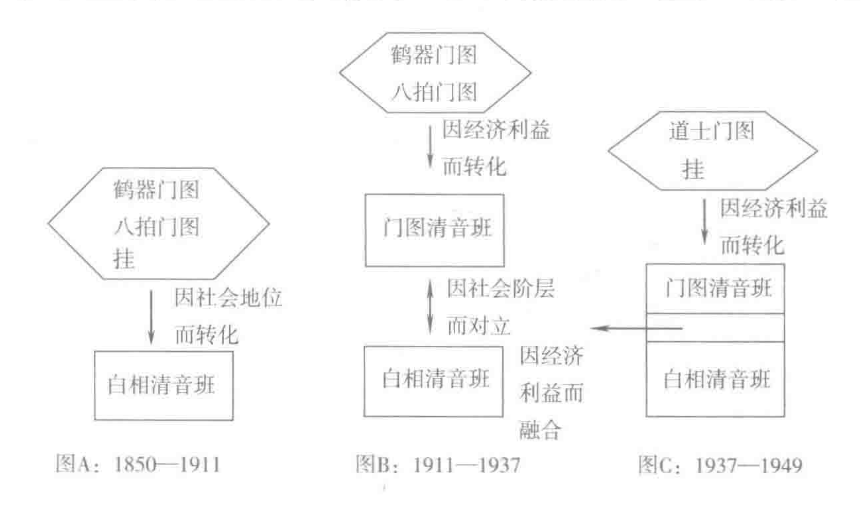



**图 2　1850—1949 年南汇清音乐社存在状况分析**①

1949 年至 1966 年间南汇官方性群众文艺团体——业余剧团与民间乐社——清音班之间表现为融合关系。1949 年后，共产党政权的建立打破了旧有的社会结构，曾处于社区下层的职业乐人不再是受歧视的对象，在新政权中，他们获得了比旧乡绅更高的社会地位。当时流行的一句政治话语——“人民群众当家做了主人”——所宣扬的即是这个意思。在新的社会体制中，一些曾活跃于“白相”与“门图”两种类型乐社中的清音乐人为在政治上表现进步，多无偿地在业余剧团中担任乐队伴奏，其身份则从民间乐师变为社区官方政策的宣传者或为丰富村民业余文化生活而努力奉献的“社会主义新乐人”（见图 3 之图 A）。

---

① 图中以方形代表各个时期的清音班，六边形代表与清音班具有转换或融合关系的其他社区音乐组织。

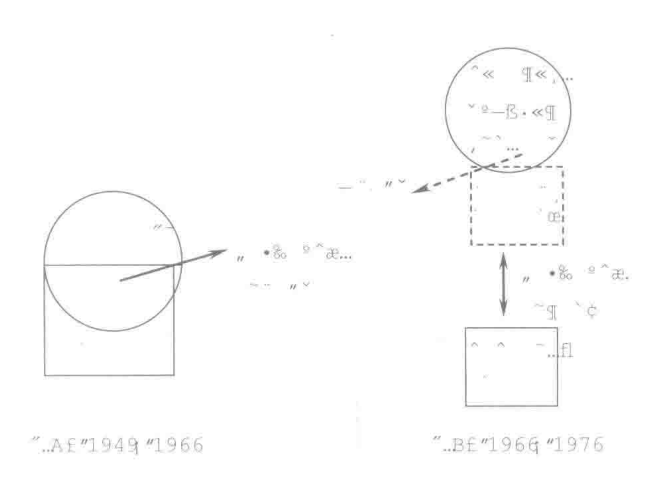


**图3 1949—1976年南汇清音乐社与官方政治宣传组织关系分析**[①]

1966年至1976年间，南汇社区中负责国家政治宣传的基层组织毛泽东思想宣传队与秘密雅集的民间清音班社之间出现既对立又融合的关系。“文革”时期，宣传队成为国家政治宣传的喉舌，其成员多为贫下中农出身的乐人。积极配合当时的政治运动、无偿在社区中进行宣传成为乐人政治表现合格的标志。在那个政治氛围浓厚的年代，民间艺术基本遭到全盘否定，清音乐社也受到前所未有的冲击。1949年后划为地主、富农、反革命、坏分子成分的清音乐人受到不同程度的打击，清音班也在社区婚丧礼俗中销声匿迹。与此同时，极少数清音乐人仍无法忘情于多年演奏的清音，通过秘密聚会方式在一起雅集、赏乐，以微弱的民间力量悄然对抗着强大的官方权威。然而，政治宣传也需要擅长乐器演奏的乐人，一些有资格参加宣传队的清音乐人就此成为宣传队的骨干，他们将清音乐曲作为闹场乐用在宣传队演出中，使得官方的政治宣传中自然融入了民间乐曲。这样一来，表面上对立的官方政治宣传队和民间清音乐社，实际上在乐人、乐器与曲目方面形成了某种程度的一致，两类不同性质的组织间出现了隐性融合。

1978年至1990年间国家经济政策推动下成立了南汇社区“文艺工厂”，是一种乡镇企业与文化宣传相结合的地方社团。在此期间，文艺工厂与“文革”后重组的清音班之间表现为融合关系。在改革开放的社会背景下，国家提倡文艺团体自给自足，南汇各乡镇文化站均建立了文艺工厂。以往清音班乐人也参加了文艺工厂，在参与国家政策宣传和官方文化事业的同时，也通过企业生产获得经济效益。1978年至1990年间，热衷于丝竹演奏活动的老乐人纷纷重组清音班，南汇社区中的清音活动再度兴盛。许多清音乐社改称“民乐队”，每周定期雅集，还有不少清音班无偿为社区婚丧礼俗奏乐。这些班社的丝竹乐人多为文艺工厂的指导乐师，在他们的示范和培养下，各文艺工厂新招收的一批年轻学员迅速成长起来，并在有经验的乐师带领下纷纷参加清音雅集或礼俗清音班的演奏活动，形成官方宣传行为与民间文娱活动相互交融的局面（见图4之图A）。

① 图中以方形代表各个时期中的清音班，圆形代表与清音班具有转换或融合关系的其他社区音乐组织。

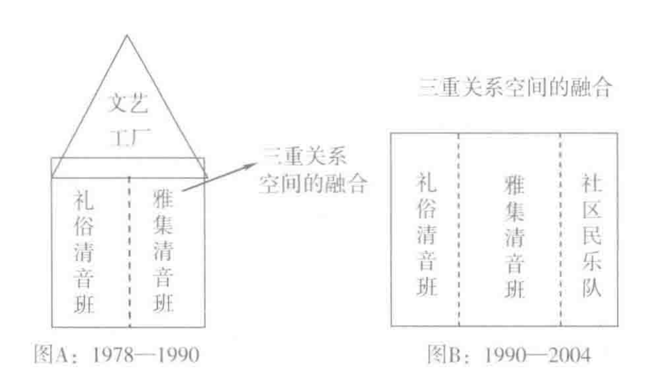



**图 4 1978—2004 年南汇清音乐社现实状况分析**①

1990 年至 2004 年间南汇清音乐人参加不同性质的现代社区清音班，从而获得礼俗清音班成员、雅集清音班成员和社区民乐队成员三重身份。1990 年以后，在婚丧礼俗仪式中演奏清音的乐人开始收费，至 2004 年，清音班收费已是普遍现象。目前婚丧礼俗中的清音演奏已进入南汇的文化市场，经济利益成为清音乐人演奏的一个重要目的。在社区婚丧仪式中以演奏谋利的清音乐人也会在村委会、镇政府提供的场地中定期聚集，以雅集玩赏为目的，自娱自乐；还会在比赛、会演、慰问、开会、桃花节、文化节等官方宣传性质的活动中以社区民乐队成员的身份出现，奏乐助兴。

笔者在南汇进行实地考察期间，所见清音是以丝竹乐器组合演奏的音乐形式，它多用于社区的婚丧、节庆等仪式；当地清音乐人除为这些仪式奏乐外，还组织了多个以雅集玩赏为目的的乐社，定期聚会演奏。受当代音乐研究者影响，当地乐人也称清音为江南丝竹。清音乐器主要由拉弦乐器、弹拨乐器、吹管乐器及小件打击乐器组成，其中拉弦乐器主要包括京胡、二胡、中胡、申胡等，弹拨乐器主要包括琵琶、秦琴、阮等，吹管乐器主要包括笛子、箫、笙等，小件打击乐器主要包括梆板、碰铃等。

在考察中笔者注意到，南汇社区存在着组织、形态各异的丝竹清音班社，这些班社或以礼俗仪式为依托，或以雅集聚会为目的；或单奏丝竹管弦，或夹杂鼓乐吹打；或与戏曲表演组合，或与道教乐班联盟；或亮相于社区文艺会演舞台，或现身于婚丧仪式队伍。清音班演奏的丝竹曲目种类繁多，但总体以江南丝竹八大名曲为基本曲目，在此基础上加进多种传统曲牌与新创曲目。

3. 清音班乐器组合流变

在南汇清音的传承发展中，自主奏乐器定型后，清音乐器编制的具体形式也悄然发生了改变。

清音传入南汇之初，为适应婚庆等热闹场面及在庙会活动中制造广场效应，南汇清音乐人特意选择音响较为清亮的徽胡与笛子为主奏乐器，此后又将徽胡替换为京胡，并长期沿用下来。主奏乐器的定型标志着清音已成为具有南汇地域特点的丝竹器乐乐种。1850 年

① 图中以方形代表各个时期的清音班，三角形代表与清音班具有转换或融合关系的社区音乐组织。

至1911年间，清音的乐器组合相对较为简单，其情形同清末小唱及昆曲的丝竹伴奏乐器组合相似。

20世纪20—40年代，受来自广东的丝竹器乐影响，清音乐器组合中加入椰胡、秦琴、扬琴等，这一乐器组合形式在此后的20年间较为固定地保持了下来。50年代末期出现了中阮、大阮、中胡、革胡等改良乐器，这些乐器为清音乐人所吸收，成为清音乐器组合的一部分，民族化了的西洋乐器大提琴亦同时被引进这一组合，而月琴、板胡、椰胡等乐器则遭到淘汰。整个清音乐器编制中表现出模仿西方管弦乐队高、中、低音声部配置的特征，这不能不归因于50年代后流行全国的民族管弦乐队组合方式的影响。此后的30年中，这种乐器组合方式较为固定地应用于南汇社区的清音班中。

1990年以后，为了更好地营造社区婚丧礼俗的热闹场面，一些清音班中增加了传统吹管乐器唢呐，以及萨克斯、小号一类的铜管乐器，另外还在迎亲、送葬的途中使用小锣、小钹、小军鼓等打击乐器。这些清音班也因此而自称为“吹打清音班”。

清音乐器组合的演变与清音在社区乐社中兼容其他音乐形式有关，乐器的增加使整个清音乐器组合更好地适应了不同时期社区活动的需要。

清音乐器组合的流变过程，说明不同时期的清音都会将当时南汇较为流行的乐器吸收为自己乐器组合的全新构成部分，这无疑为传统乐种适应各个时期的社会生活和欣赏者的审美品位提供了可能。配置中的主奏乐器自地位确立以后即未曾改变过，虽然乐器组合在数量上有所增减，且整体呈现增繁的趋势，但拉弦、弹拨、吹管三类传统丝竹乐器却一直是这个组合的主要组成部分。乐人们在清音中使用阮、中胡等改良乐器及在近四十多年中加入大提琴、萨克斯、小军鼓等西洋乐器的行为，实际上促进了传统丝竹乐种——清音在现代社区中的承传，传统丝竹乐器也因乐种的存在而得以延续使用。

### （二）南汇境内道教、佛教、基督教信仰与仪式音乐

#### 1. 道教信仰与道士门图

南汇道教属正一派。由新场东岳庙建造时间可知，明代初年，南汇地区道教活动已十分兴盛。[①] 至清代，道观香火更为旺盛，当地有名可稽的道观即达二三十个之多。[②]

清末民国时期，有道教参与的南汇社区仪式活动主要有4类：（1）清徽：即为在世间的人做法事，如为小孩“解关煞”，为病人“解星宿”、“发檄”、“退土”，为造房破土而向土地神打招呼，房屋竣工时“收阳龙镇宅”等；（2）亡事：即为死者办丧事，称“做功德”，其中包括“接煞”、“五七功德”、“百日功德”、“周年功德”等；（3）打醮：即地

---

① 据《南汇县志》：“东岳庙原为郭家庙旧址，建于明代初年，嘉靖年间被倭寇焚毁，1589年（明万历十七年）重建。”（《南汇县志》，上海人民出版社1992年版，第738页。）

② 据《南汇县志》：“清末民国初年，本地各乡镇一般都设有城隍庙、关帝庙，此外民间还有各种杂庙，诸如施相公庙、杨社庙、猛将堂、三官堂、八蜡庙、三义庙、纯阳殿、岳王庙、小云台、老君堂、郭家庙、晏公庙、石关帝、夏保庙、灵官庙、富泽庙、五圣庙、萧王庙、神光庙、火神庙、杨爷殿、五虎庙、蟛蜞庙、祖师庙、海关帝庙等。”（《南汇县志》，上海人民出版社1992年版，第738页。）县志中将以上庙宇归为“道观”，由其名称推断，内中有一些不一定属于正统的道教信仰，可能与地方俗信有关，但从大的方面来说，仍可归入道教体系之中。

方遇有瘟疫、灾荒、虫害时请道士参加特殊的“侍神”活动，以祈祛灾迎祥，称作“兰盟会”；（4）每逢菩萨生日，由道士出会。[①]

后三类道教仪式中，多用丝竹乐与吹打乐为道士的唱念伴奏，或单独演奏各类曲牌。20世纪二三十年代南汇清音繁盛时期，道教班社中的丝竹高手多加入过清音班，道教音乐对清音的演奏风格产生过一定的影响。

（1）班社与乐人

南汇道教音乐因宗教仪式中唱念方言、演奏风格的差异而分为诸多派别。这些派别各自分立大小不等的班社，多以地名称为“某某帮”，也有的以人名称为“某某门眷”或“某某门图”。“门”、“帮”指“门派”、“帮派”。“图”初为地域概念，清雍正四年（1726）南汇初建县时，沿用了当时保、区、图、团、甲的地域建置。[②] 后“门”与“图”二字合并使用，指称在某一固定地域中承担各种法事活动的道教班社。班社之主（多为法师）拥有允准或否定道士在特定地域参与道教仪式的权力，负责率领“门图”成员——众道士在仪式过程中担当“吹（笛子、唢呐）、敲（锣鼓）、写（文书）、念（经文）、弹（丝弦乐器）、唱（曲子）”[③] 诸事，收取一定费用。“门图”生意可以父子相传，也可传给外姓徒弟。“门图”的后代仍能在祖辈的地域中继续从事道教活动，但“门图”班主在没有得到邀请时却不得随意前往属于其他“门图”的地域中做道场。“门图”也可转让，得到转让契约的“门图”可以名正言顺地扩大活动范围。由于道教班社多以家族成员组成，因此也称“门眷”。从事道教的家族人丁不旺时，门图生意往往随之而败落，此时该“门图”多半会转让给别人。

（2）乐器与乐曲

南汇道教音乐中所用乐器基本分为“粗乐”和“细乐”两类。“粗乐”包括唢呐类乐器与打击乐器，“细乐”包括拉弦、弹拨、吹管类乐器及小件打击乐器。道教音乐派别不同，所用乐器也有差异。

南汇道教音乐可分为两大类，一类为道腔音乐，在道教各类仪式程式中道士唱念经文时配以“粗乐”和“细乐”伴奏，另一类为仪式部分程式中纯以丝竹器乐演奏的曲牌，以及仪式结束后为当地人称为“唱曲子”的余兴节目。

清音传入南汇后，与道教音乐在曲目上相互吸收。2004年笔者在南汇考察丧葬道场时发现，作为单独的丝竹器乐曲牌演奏的多为清音曲目，如“三六”、“小六板”、“乌夜啼”、“老清音”等。清末道教音乐中，“唱曲子”主要是演奏和演唱十番锣鼓、昆曲、苏滩等，而现代南汇丧葬仪式后的余兴节目则多为清音丝竹曲目演奏和沪剧表演，道士们偶尔也唱一段苏滩。

---

① 《南汇县文化志》编纂委员会编：《南汇县文化志》，内部参考资料，1993年，第138页。

② 上海市南汇县县志编纂委员会编：《南汇县志》，上海人民出版社1992年版，第76页。

③ 笔者采访时，道教人士将仪式中的行为归纳为“吹、敲、写、念”四字，认为通识此四种技能者为有才能的法师或道士。

2. 佛教信仰与宣卷

南宋时，佛教传入南汇。据清光绪《南汇县志》载，宋淳熙年间（1174—1189）于周浦建造永定寺。① 南汇庙堂中的佛教音乐多为早晚课念经诵唱，与清音无关。

在南汇现代社区丧葬仪式中，涉及佛教信仰的仪式行为多以宣卷为表现形式。“宣卷”是对佛教徒宣讲“宝卷”的俗称，题材以佛教故事、劝世经文为主，内容多为宣扬因果报应。②

至清代，“宣卷”由苏州传入浦东地区，最先用于祭拜观音生日等佛教仪式中，以及祝寿等民间礼俗仪式，南汇乡村中还曾流行聘请宣卷班社来家中“待青苗”（期盼丰收）的活动。③

至20世纪40年代，南汇的“宣卷”活动进入鼎盛时期，在周浦、周西、北蔡、老港一带，活跃着一批宣卷班社，并进入当地佛教信仰的丧葬仪式中，白天念经超度，晚上作余兴娱乐表演，演唱的书目有长篇与短篇之分，长篇可以演唱一日一夜至三日三夜，短篇则为2—3小时，长篇书目有《何文秀》、《八宝双柳巧》、《合同记》、《牙痕记》、《孝灯记》、《渔舟过渡》等，短篇有《十二只台子》、《祝福寿》、《十二月报花名》等等。④

笔者前往南汇考察期间，一些清音班社乐人也学会宣卷唱段，多在南汇西南部村落（大团、彭镇一带）的丧葬仪式中演唱《十二只荷花锭》，以此为亡者超度。

3. 基督教信仰与唱诗班

清光绪二十七年（1901），基督教卫理公会上海布道团派牧师至新场镇传道，基督教始传入南汇。民国时期，在南汇境内基督教有卫理公会、中华基督教会、使徒信心会、灵工团祈祷会、安息日会5个教派，相继在新场、周浦、大团、惠南、坦直、彭镇、祝桥、书院等地设立堂口。20世纪50年代曾统计全县有教徒9000余人。“文革”期间，南汇一些宗教活动停止。1981年，南汇新场耶稣堂成为上海市郊第一座开放的基督教堂点，此后，活动频繁，各乡信徒前来做礼拜。1982年后，又相继恢复6处堂点。至1985年，南汇县基督教信徒（前往教堂参加做礼拜者）约有7000人。⑤

在南汇考察期间，笔者经常能见到在当地居民住房的门窗上贴有红色十字架，以标志此住户主人信仰基督教。每逢星期六或星期天，众教徒们聚集在各镇的基督教堂中做礼拜，并从教徒中选出较擅长歌唱者组成唱班，在礼拜仪式中献诗。依据各个教会条件所限，担任伴奏的乐器并不固定为在城市教堂中常见的钢琴，而多为较易购买的电子琴、手风琴、口琴、笛子、二胡等乐器。

在清音班中，亦有成员为基督教徒。每逢礼拜时，一些以基督教为信仰的清音班成员

---

① 《南汇县志》，上海人民出版社1992年版，第736页。

② 本论文集其他课题中亦有涉及佛教信仰与宣卷的研究，因此对于佛教信仰与宣卷的关系，本文不复赘述。

③ 《南汇县文化志》编纂委员会编：《南汇县文化志》，内部参考资料，1993年，第148页。

④ 同③，第149页。

⑤ 同①，第739—740页。

在仪式中义务担任奏乐工作。例如航头清音班的苏永根（1952 年出生）于 1984 年开始信教。“文革”期间苏永根参加毛泽东思想宣传队时学会了吹奏笛子、口琴、手风琴，1985 年开始学习清音演奏，擅长笙与箫，此后既参加航头村清音班的演奏，也在每个星期基督教礼拜仪式中以手风琴为唱诗班伴奏。2003 年圣诞时，苏永根邀请了几位清音班中的丝竹乐人组成小乐队，以二胡、笛子、笙、扬琴、中阮等几件丝竹乐器为圣诞节礼拜仪式中的唱诗班伴奏，除苏永根外，其余几位非基督教信仰的乐人收得教会支付的报酬。

南汇基督教会演唱的赞美诗多来自中国基督教协会出版发行的《新编赞美诗（简谱本)》(1991)，以及从浙江某教会流传来的一些诗歌，与清音的曲目没有直接关系。非基督教信仰的清音班成员多不熟悉赞美诗旋律，为赞美诗伴奏时，以看谱演奏为主。

考察期间，在笔者参加的两个基督教丧礼仪式中，为亡者唱诗的部分基督教成员表现出对清音班排斥，在书院镇塘北村基督教信仰的丧葬仪式中，有一位亡者亲属当着众人出面阻止清音班的演奏，并负气离开，下文将描述的老港镇建港村丧葬仪式亦为一例。笔者将在下文中详细描述与分析南汇基督教信仰与清音班的关系。

### （三）南汇丧葬仪式基本仪节

现代南汇社区虽实行火葬，但在丧葬仪式中仍遵行着传统礼俗仪节，包括做“讣闻”、“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”6 个仪节，其中部分仪节中还因信仰的不同而存在更为细微的划分，丧葬主家多依据其经济条件或省略或增繁上述仪节，例如，现在南汇社区中，多只在“三七”或“五七”中选定一天祭拜亡灵，并在当天安葬骨灰。以下对上述仪节作基本介绍。①

1. “讣闻”

家中遇丧，家属须将写有死者生卒年月、生平和祭葬时日的通告分送亲友，俗称“报丧”。

死者的配偶、兄弟、晚辈等亲属应按辈分长幼戴孝，直系子女需为死者披麻，其他晚辈一般穿白衣、扎白布、穿白鞋、戴白花。

2. “三朝”

停尸三日后，入棺成殓，俗称“三朝入木”。待至亲到齐后举行入殓仪式。先由当地一两名壮年男子为死者梳头、洗身，再为死者穿衣。一般要穿“三个领头”或“五个领头”（即三到五件衣服），也有穿十余个“领头”的，无论穿多少，衣服都应为单数。穿衣完毕，死者须在家中停尸三日。死者入棺之后，其家人根据亡者生前信仰或请道士若干为死者诵读经卷，指引亡灵走上通往极乐世界的路途，当地人称“分路头”；或请宣卷者为亡者念唱佛号宣卷；或请基督教徒为亡灵唱赞美诗。

南汇俗信，人死第三日，魂魄必返家一次，故这一日死者家中需在灵前陈酒供菜，谓之“做三朝”。同时设灵堂，等待亲友前来吊唁，然后钉上棺盖，晚上，摆宴席款待吊唁

① 本论文集另有专案研究南汇及江南地域的丧葬仪式及其音乐。

亲友，俗谓之“吃豆腐饭”。

3. “出殡”

三朝一过，家境富裕者开始筹办大规模的“出殡”。众亲友在向遗体告别后，送遗体前往殡仪馆火化。随后将骨灰盒引回家供奉在放有遗像、灵位和祭品的祭桌上，依据主家的信仰，或请道士做道场、或请清音班热闹一番、或请基督教徒唱赞美诗。

4. “烧床祭”

迎骨灰回家当日，还要将为死者另外准备的床铺、蚊帐、被褥、衣服、鞋帽等抬至野外，在床铺上铺好被褥，挂上蚊帐，将衣物照人形摆放在床上，点火焚祭，亲属们也随着焚烧纸箔，称为“烧床祭”。

5. “做七”

入殓后，家属即需为死者设灵台，供牌位，在家中替死者祭“七”，又称“做七”。按照传统礼俗，自死者离世之日算起，每隔七天为一个“七”，共需经过头七、二七、三七、四七、五七、六七、断七这七个“七”，“做七”方算结束。停灵期间，南汇人比较重视头七、三七、五七的三次祭拜，家境宽裕者或请道士来家中做道场，或请清音班来家中“闹忙”，或请基督徒为亡灵演唱赞美诗、祷告。其中又以“三七”或“五七”的仪式最为隆重，有的人家甚至要做三天或五天道场，以祈亡灵得以超度升天。

在道教信仰的丧葬仪式的“做七”中还举行“接煞”仪节。“接煞”是道士按照“天干地支”推算出来的超度亡魂、疏通鬼神的特祭日，它距离死者亡故之日最短仅9天，最长则为18天。届时大户人家一般要做两到三天道场，并将道士围绕着念过经的纸船、纸轿、纸人、纸屋、纸家具等祭物焚化，供死者使用。

6. “入葬”

“入葬”，南汇当地人旧称“进山”，指棺木埋葬入土。现多在各镇的公墓中购买安放骨灰的墓地。也有人家先将骨灰盒寄放在公墓管理处，等购得满意的墓地后，在清明节或亡者去世的祭日，再埋放骨灰盒。

丧葬仪式后，至“百日”之期，丧家将灵台火化，称为“起灵台”。此后还有“做周年”，又称“摆大大”，即每年逢死者忌日，摆开祭桌，供上荤素菜肴、酒水等，同时焚烧纸元宝、冥币等资助死者，以表孝心和悼念之情，亦期望祖先能保佑家道兴旺。每年逢到清明、七月半、十月朝等时日，各家各户都会视自己的经济状况或丰或简地拜奠死者及其他家族成员的亡魂。

在南汇现代社区中的丧葬仪式中，基本保留了“讣闻”、“三朝”、“烧床祭”、“做七”、“出殡”、“入葬”6个仪节，只是由于现代丧葬中实行火葬制度，因此出殡的仪节排在三朝之后，而不似以往在“做七”以后出殡，随后送棺木入葬。

此外，南汇社区中，又因亡者生前的信仰，而在上述丧葬仪式的6个基本仪节中，加入相关道教、佛教、基督教信仰的仪式行为。以下将以笔者参与观察的桃园村、五墩村、建港村三地丧葬仪式为例，以显示在不同信仰丧葬仪式中清音班仪式行为与信仰的关系。

由于举办丧礼的人家经济状况各有差异，所做丧礼仪式具有仪节繁简、用乐多寡之别。在桃园村道教信仰的丧葬仪式中，由于主家财力雄厚，在上述每个丧葬仪节中都邀请了道士念经或雇用了清音班来家中热闹；而五墩村的丧事则办得比较简朴，仅在出殡的当日邀请清音班来家中助兴；建港村丧葬仪式亦仅在入葬前夜请来清音班热闹一番，次日前往墓地入葬。因此，下文中将首先叙述丧葬仪节较为完整的桃园村丧葬仪式，以展现南汇丧葬仪式的具体进行过程；其次，在五墩村与建港村的丧葬仪式描述中，仅涉及清音班参加的仪节活动，无关清音班与丧葬仪式信仰的仪节部分将不复赘述。

## 三、仪式描述

### （一）桃园村丧葬仪式：道教信仰与清音班

1. 5 月 23 日："三朝"[①]

下午 16:30 左右，笔者随清音班成员之一丁保国来到新港镇桃园村一户办丧事的人家。一进院门，便看到一栋坐北朝南、装修豪华的三层楼住宅，这表明主家是一户富裕的人家。住宅前院有两百多平方米的空地，东侧停放了 3 辆汽车，院子的东南角搭建了一座绿顶小亭子。亡者为一男性老人，有四个儿子、一个女儿。为这次丧事，四个儿子总共拿出 10 万元，作为仪式的经费。

住宅大门前已用毛竹、帆布搭起了一个 100 平方米见方的棚子，棚子下面摆放了十多张方桌，其中两张桌子周围聚集了一些年轻人在打麻将，棚子的西侧摆着两张八仙桌拼起的长桌。院子里已来了三十多个腰扎白布条的亡者亲属。清音班负责音响的黄文军提前到达，正在棚子里拉电线，安置照明器材和扩音设备。当天的"门图"[②] 杨茂元也已经到了，此时当日主家所要请的清音班乐人已经全部到齐。参加新港镇桃园村这次丧礼的清音班乐人状况如表 1。

**表 1　5 月 23 日桃园村清音班乐人简况**

| 姓　名 | 性　别 | 所在区县镇村 | 擅长乐器 |
|---|---|---|---|
| 丁保国 | 男 | 南汇惠南镇团结村 | 中胡、扬琴 |
| 奚正福 | 男 | 南汇惠南镇富强村 | 扬琴、二胡 |
| 陆兴隆 | 男 | 南汇惠南镇兴隆村 | 中胡、中阮 |
| 王介仁 | 男 | 南汇新港镇余姚村 | 笛子 |
| 杨茂元 | 男 | 南汇新港镇四灶村 | 二胡 |
| 王龙发 | 男 | 南汇新港镇四灶村 | 二胡 |

① "三朝"仪节又包括"入殓"、"分路头"等更为细致的仪节。

② 在现代南汇社区礼俗清音班中，仍延续了"门图"的旧称，指在当日礼俗仪式中受主家之托，邀请几位丝竹同好组织成礼俗清音班的丝竹乐人。在仪式中完成奏乐后，门图所得报酬与其他人多为相同。

（续表）

| 姓　名 | 性　别 | 所在区县镇村 | 擅长乐器 |
|---|---|---|---|
| 王永祥 | 男 | 南汇新港镇四灶村 | 二胡、敲板 |
| 郁才飞 | 男 | 南汇祝桥镇新路村 | 琵琶 |
| 吴玉法 | 男 | 南汇万祥镇万六村 | 三弦、琵琶 |
| 魏保春 | 男 | 奉贤四团镇 | 演员兼奏京胡 |

住宅一楼西侧的房间内，亡者的遗体已经停放了三天，旧称“三朝”。房间北墙蒙上了黑布，上面挂着亡者的遗像。亡者遗体以一张床单包裹着放在一块木板上，置于房间的西北角，西南角摆放了祭桌，上面供有一些水果和一盒香烟，香炉里插着几炷香。房间四周摆着二十多个饰有挽联的花篮，五六位女性直系亲属身穿白色孝服，坐在房间的东南角哀哭。

16:35 左右，清音班开始做准备。丁保国拿出一个电子校音器为扬琴定音，同时也为其他乐人提供标准音 A。乐人们开始调弦定音。

16:45，清音班围坐在正对停放尸体房间南窗的长方桌边，开始演奏第一曲《三六》。听到乐声，刚才散处在院子各个角落的亲属们都聚拢到清音班周围。当天请来演唱沪剧的演员中有一部分也加入了清音班演奏，女性乐人多演奏小型打击乐器，气氛显得十分热烈。参加清音班演奏的沪剧演员基本情况如表 2。

**表 2　5 月 23 日桃园村丧葬仪式清音班之沪剧演员简况**

| 姓　名 | 性　别 | 所在区县镇 | 擅长乐器 |
|---|---|---|---|
| 王凤芳 | 女 | 南汇大团镇 | 敲板 |
| 朱秀珍 | 女 | 南汇老港镇 | 碰铃 |
| 陆利平 | 男 | 南汇周浦镇 | 二胡 |
| 姜国英 | 女 | 奉贤四团镇 | 小锣 |

清音班演奏时，黄文军将接好的两个话筒放置在桌上，使得原本就比较热烈的气氛变得更加红火。一曲结束，乐人们拿出自己带来的茶杯，沏上茶，门图杨茂元发给每人两包红双喜牌的香烟。

16:56，杨茂元站起来示意大家再演奏一曲《小六板》，并吩咐要奏三遍。当天担任沪剧节目主持人的陆利平找到王凤芳商量晚上的节目安排，王说现在先清唱几个沪剧唱段，晚上吃完“夜饭”后再“做戏”。

17:05，陆利平手拿话筒，宣布沪剧演唱开始。他的开场白如下：

> 乡亲父老，今朝乔文官老伯伯逝世，心中十分沉痛。现在根据我们农村里厢移风易俗，丧事当作喜事办，大家就闹忙闹忙，用这个闹忙的形式来沉痛悼念乔文官老伯伯逝世。伊岁数蛮高，79 岁，子孙满堂。今朝我们新港文艺宣传队呢，一起参加乔文

官老伯伯的丧礼，演唱几支文艺节目。吃夜饭之前，由几位女士为大家演唱几支节目，吃好夜饭之后呢，再扮上为大家继续演唱。一道陪伴乔文官老伯伯的阴魂能够归到九泉之下。现在请朱秀珍女士演唱。

17:07—17:30，在清音班的伴奏下，表演了4个沪剧清唱片段。

傍晚17:36，晚宴开席。

院子里的十多张桌子上已坐满了人。8个人围坐一桌，清音班共有16人，在院子的东南角分坐两桌。当晚的菜肴极其丰盛，不断撤换上菜，但有一道豆腐汤一直摆在桌上，吃完了很快又被添满。这是当地的规矩，按旧俗，丧事宴席上一定要有豆腐，因此当地的丧事宴席又称"吃豆腐饭"。吃饭时，陆利平同几位男女演员商量着晚上节目的内容和顺序，议定后将有关内容写在纸上，分抄两份，一份给拉主胡的丁保国，另一份给管音响的黄文军。

晚上18:55—19:12，吃完晚饭后，几位清音乐人演奏了5首清音小曲，依次是《小六板》、《月落》、《龙虎斗》、《四大景》、《紫竹调》。此时天色已暗淡下来，黄文军忙着在棚子里拉电线挂灯泡。丧家几位年轻的女性亲友被乐曲吸引过来，坐在乐人们的对面，边听边谈论着。一些丧家的男性亲友站在清音班周围，无声地细看乐人们演奏。亡者七十多岁的妻子从楼上拿下一个红布包袱，放进停灵的房间，和一位负责入殓的中年人商量着有关事宜。

19:12—21:00，业余演员演出沪剧小戏。演出仍然由刚才演奏清音的乐人伴奏，丁保国拉主胡。

与以上演出同时，停灵的房间里也正开始准备举行入殓仪式。亡者妻子拿来的包袱包有预备给亡者换上的新衣服。负责入殓的中年人找来一杆秤，将包袱中的衣服挂在秤上，拿出门外象征性地称了一下，又拿回房中，让亡者的长子在每件衣服上咬一下，留一个印记，这样亡者便能认得这是自己的东西而不至于被别的阴魂野鬼抢走。亡者的妻女在旁边看着入殓仪式的进行。丧家为亡者准备的衣物有：用来蒙眼睛的红布，里外三件上衣，三条裤子，一双袜子，一双鞋，一件类似斗篷的外罩。亡者的妻子询问入殓时遗体摆放的位置，中年人表示可仍按现在房间的布局摆放，不需做任何变动，只要在地面铺上装有稻草的塑料编织袋即可。亡者的四子询问入殓时四个儿子站立的位置，中年人详细作了解答。

20:14，惠南镇（原黄路镇）的道士徐文功应丧家所请前来，和丧家的四个儿子商量道场的程序、时间和规模。

20:38，亡者的妻子儿女及数位孙辈亲属准备为亡者入殓。直系亲属们在上衣外边罩一件白色衬衫，把一条长长的白布系于头上，再把一条白布系在腰中，另一条白布斜挂在肩上并系于腰间，脚上穿上白色鞋子，亡者儿子们的鞋面上缝上了麻布。穿戴停当，静待道士所选的入殓吉时到来。

21:00，沪剧演出已经结束，清音班乐人们在窗外收拾乐器谱架。停灵的房间里，入殓

仪式开始。亡者的长子站立在亡者头部的祭桌前，次子与三子分立在亡者两边，四子站在亡者脚边。其他亲属均跪在铺设于地、装有稻草的编织袋上。两位中年人手脚麻利地为亡者换衣服、剃须理发，然后用斗篷包裹在尸体外面，以红布遮住亡者的双眼，最后用先前裹亡者遗体的床单将装殓好的遗体整个包起来。

21:30，道士徐文功来到祭桌前，亡者长子立在他身后，其他儿子跪在地上。徐文功开始念《分路头》经文。《分路头》经文的内容主要是告诉亡灵赴九泉时将要面对哪些景象，以及如何才能找到通往极乐世界的正确道路。道士在亡者入殓更换衣服后念诵此经文。

22:10，经文念完，当天的入殓仪式结束。众乐人收拾回家安歇，魏保春、王凤芳、姜国英三位乐人留在亡者家中过夜。

2.5 月 24 日："出殡"与"烧床祭"

早晨7:15，清音班乐人重新聚集到亡者家中。此时住宅后院空地上又搭起一个大棚作为众亲友吃早饭的地方。

这时，停灵房间的南面窗户下已摆放了一张桌子，16 位道士正围坐在桌边念经。房间外还坐着5 位正在休息的法师，据说他们早晨6:00 就来了，已经念了一个多小时的《十方经》。法师徐文功说，男人去世念《十方经》，女人去世念《血湖经》，整个丧事过程中总共需念五千零四十八遍《十方经》。

7:40 — 8:20，清音班开始演奏丝竹乐曲，依次为《三六》、《中花六板》、《欢乐歌》。此外丁保国还独奏了一曲《二泉映月》，郁才飞以琵琶为他伴奏。乐队成员与前一天相同。此时道士们停止念经，抽烟休息，有的道士从窗口向清音班望过来。一些吃完早饭的丧家亲友来到前院，或晒太阳聊天，或站在清音班旁边倾听丝竹。

到亡者家中吊丧的亲友已越来越多，吊唁者先到前院东北角的一张桌子前，交上送给丧家的礼金，由两位中年人登记入账，随后领取两条白布，一条系于腰中，另一条斜挂于左肩上并系于右侧腰间，此外再在左臂上挂一块黑纱，穿戴完毕去后院吃早饭。

8:20 — 8:45，仍由陆利平主持、开始演唱沪剧，所唱多为沪剧名段。演唱吸引了几乎所有到场的丧家亲友。

8:45—9:00，道士开始做道场，以两支唢呐、一面大锣、一面小锣、一副小钹、一只扁鼓作为伴奏乐器，称为"粗乐"。这一段时间，清音班停止了演奏与演唱，开始为乐器披挂彩头，等待将要举行的出殡仪式。

9:30—9:40，亡者家属举行追悼会。在哀乐中司仪宣布向遗体三鞠躬，同时鸣炮、奏乐，清音班开始演奏《小六板》。

10:00—10:10，出殡吉时到来，鞭炮齐鸣，哀乐震天，清音班重又开始演奏《小六板》。前一天为亡者入殓的两位中年人将亡者遗体抬至住宅大门前，亡者亲属绕棺三周，以示道别。清音班站在院子大门边演奏《小六板》等待出殡的人群。"围棺"仪式结束后，两位中年人用一根毛竹抬起用床单包裹着、放在木板上的遗体走出院子，向村外的马路走去。院子大门边站立的两位亲属将香发给随同出行送殡的众人。亡者长子与次子分立于遗

体两侧，三子与四子跟随遗体之后，再后为亡者女儿、孙子、孙女等直系亲属。清音班紧随这些直系亲属之后，在他们后面，丧家众亲友执香随从而行。

10:10—11:15，送殡队伍出村，殡仪馆的一辆汽车早已停在马路边等候。将遗体抬上车时，亡者的女儿开始唱哭丧歌，声音含混，无法听清唱词。送殡队伍正式启程，殡仪馆运载遗体的灵车开在最前，清音班乘坐的卡车紧随其后，乐人们带着乐器坐在后斗中，卡车后跟着3辆轿车和一辆乘满亲友的大巴士。路过新港镇繁华的街市时，清音班一直在演奏《小六板》。车行至周围没有住家、店铺的马路，清音班也就停下休息。灵车开到亡者祖居所在的老港镇，清音班又开始演奏《小六板》。送殡车开出村镇后，清音班再次停奏休息。临近惠南镇殡仪馆时，清音班重新开始演奏《小六板》。送殡途中，经过村镇、街市时，车辆行驶极其缓慢，坐在灵车上的一位丧家亲属负责沿路抛撒锡箔叠成的金银元宝，临近殡仪馆时抛撒得更多。

中午11:15—11:23，两位中年人将亡者遗体抬到殡仪馆的停尸房，清音班一直跟在其后奏乐。虽然演奏的是节奏欢快的《小六板》，但清音乐人们表情肃穆。前来参加送殡演奏的是8位乐人：魏保春拉京胡，王介仁吹笛，郁才飞弹琵琶，陆兴隆拉中胡，吴玉法弹三弦，王龙发、奚正福拉二胡，王永祥敲板。

11:25—11:30，亡者家属租借了殡仪馆用以举行遗体告别仪式的场地，将亡者遗体放置到殡仪馆提供的玻璃棺材中，众亲友绕棺三圈作最后告别，其间有殡仪馆的铜管乐队提供哀乐伴奏。

随后清音班退出殡仪馆，登上巴士，丧家众亲友也在遗体告别仪式结束后陆续回到车上，乘车返回新港，留下亡者长子在殡仪馆等待亡者遗体火化完毕捧回骨灰。清音班送殡乘坐的卡车回程时用来装载在遗体告别仪式上应用的花篮和花圈。返程途中，清音班不再奏乐。

12:23，送殡者回到亡者家中，道士们仍然在念诵《十方经》。

12:35，清音班再次来到院子大门边，演奏《婚礼进行曲》[①] 以等待亡者长子捧骨灰盒归来。

12:37，5位道士也来到院子大门边，以一支唢呐、一面小锣、一面大锣、两副小镲为乐器加入演奏，等待骨灰归来。两支乐队相距2米，所奏曲目各不相同，声音甚为嘈杂，道士们的粗乐在音量上盖过了清音的丝竹。等了许久不见亡者长子捧骨灰归来，乐人们便走出院门到村口相迎。

12:43，亡者长子捧骨灰盒归来，亡者次子、三子后随，四子走在最前面，后面是亡者的女儿和孙辈亲属。道士粗乐紧跟在亲属队伍之后，再后为清音班乐人，大队人等浩浩荡荡走进院子。黄文军又开始播放哀乐。

---

① 此乐曲为当地乐人将一首学堂乐歌改编而成的丝竹曲。由于常在婚礼仪式中接新娘的行进路上演奏，当地乐人称其为《婚礼进行曲》。

下午13:00，清音班和送殡的亲友开始吃午饭，午宴上依然摆出豆腐汤。

14:00—16:30，清音班开始表演，演出仍以沪剧为主，沪剧小戏《阿必大回娘家》。

15:00—15:25，“烧床祭”。5名清音班成员担任伴奏，其中陆兴隆、吴玉法弹三弦，王龙发拉二胡，王介仁吹笛，王永祥敲板。亡者众亲友在他们的伴奏下抬着从殡仪馆带回的花圈、花篮，来到一块收割过的田地上，将一张床放在田地中央，挂上帐子，铺上褥子，将送至阴间给亡者的衣服鞋袜等物摆成人形放在床上，再将花篮、花圈堆放在床的四周。众亲属围床转三圈，亡者女儿转圈时仍唱哭丧歌。抬遗体的两位中年人负责点火焚烧，有一个道士站在一旁摇铃念经。点火焚烧不久，亡者亲属与清音班乐人便转回亡者家中，只留一个道士对着火堆摇铃、鞠躬、念经。

17:00，晚宴开始。清音班乐人、道士和丧家众亲友劳累了一天，此时坐下来享用丰盛的晚餐。吃晚饭时，丧家通知清音班和道士班，计划“头七”和“二七”时请道士来家中念经，暂不请清音班；“三七”时请道士来家中做三天道场，并请清音班来家中热闹一番。

晚饭后，众人即将散去。“门图”杨茂元从丧家结算完劳酬，拿来分给众乐人，每人80元。杨茂元与大家一样，并不多得。

3. 6月10日：“三七隔夜闹忙”①

下午16:00，笔者随清音班乐人丁保国再次来到新港桃园村。走进亡者家中，道士们正在前院大棚下大张旗鼓地办道场，大棚周围以塑料编织布围起。当时道场已行近尾声，笔者仅观看了两分钟随即结束。据丧事东家说，亡者祭日的“头七”、“二七”当天，十六位道士都来亡者家中“看经”（念经），亦即念诵《十方经》。从6月8日下午17:00开始，16位道士和5位法师开坛做“三七”道场，至笔者来到亡者家中时，道士们已经做了两天两夜的道场，以粗乐和细乐作为伴奏。当天细乐由一支笛子、一支三弦、一副云锣、一把京胡、两三把二胡组成。

16:05—16:30，在住宅大门正对着的前院，为道士们设置道坛的场所。此时抬出了四只纸扎的花船并一些摆设，以准备晚上的道场。

16:33，清音班开始奏乐，第一曲《三六》。音乐声将刚才观看道场的亲友吸引至清音班周围。清音班的演奏位置改在位于前院的东南角绿顶小亭边的露天场地中。与道场相邻，仅以一层塑料编织布相隔。不演奏乐器的演员们吃着下午点心——汤圆。上次参加清音班的女演员朱秀珍骑摩托车回家时不慎摔伤，今天又从南汇惠南镇、万祥镇和新港镇请来了三位女演员。

16:50，清音班演奏第二曲《中花六板》。一首乐曲反复演奏了20多分钟。当反复两遍奏至中板结束时，两位琵琶演奏者——郁才飞、吴玉法曾试图将旋律引至尾声的快板部分，转而结束，但吹笛子的王介仁仍然反复至中板的开头旋律，因此又重新演奏了一遍。笛子在清音乐队中具有引领作用。

---

① “三七”仪式前夜请清音班来亡者家中奏乐助兴，以营造热闹的仪式氛围。

17:10，道士做“召饭”，以细乐伴奏。清音班则开始演奏第三曲《欢乐歌》。

17:30，晚宴开席。同出殡时相同，清音班仍围坐于院子东南角的两张方桌旁。吃饭中间，由魏保春统筹了今天晚上演出的节目顺序，并写成节目单，抄送一份给乐队主胡丁保国。道士们落座于刚才做道场的位置，现在摆上了用作吃饭的方桌。

晚饭的菜肴十分丰盛，甲鱼、鳝鱼、大虾、俄罗斯鱼、甜肉等大鱼大肉，还有各种甜点、小食。仍然少不了那道豆腐汤。

此时，在停放骨灰房间的祭桌上，亦摆出丰富的祭品，有汤圆、甜肉、豆腐、水果、白酒、黄酒、雪碧、可乐、香烛等物。

晚饭结束后，天色已渐暗淡，大棚下面数盏电灯打开，倒也灯火通明。乐人们稍事休息，开始准备晚上的节目和道场。清音乐人们搬动乐器、调音，负责音响的师傅支起音箱、调试话筒。道士们摆设道坛，在一只最大的花船一侧点上数十根蜡烛。在大船的周围设置神位并供奉香烛，在船头竖起一面白旗，上书“乔府彩筏”。

傍晚18:50后，清音班与道班同时开场，奏乐、演剧、做道场。以下分别叙述道班与清音班的活动情况。

晚上18:50—20:15，道教乐班以闹场锣鼓开场，做道场“九幽灯”。过程如表3、表4。

**表3　晚上18:50—20:15，道场“九幽灯”**

| 仪轨名称 | 诵唱经文 | 乐器、唱腔、曲牌 |
|---|---|---|
| 闹场 | 无 | 锣鼓乐【急急风】、【冲头】、【羊憋筋】、【马腿】 |
| 入场 | 无 | 细乐【柳摇景引子】 |
| 焚香 | 太乙赞 | 细乐【太乙赞腔】 |
| 绕船 | 步虚 | 细乐【步虚腔】 |
| 点明灯 | 点起明灯① | 细乐【柳摇景引子】接【偈子头·步步紧】 |
| 绕船·颁三清宫 | 三清宫 | 细乐【三清宫】；粗乐【八门偈】；锣鼓乐【冲头】 |
| 颁香花请 | 香花请 | 粗乐【小开门】、【香花请】 |
| 洒花林 | 虔诚献香花② | 粗乐【虔诚献香花】 |
| 出王门关 | 王门关 | 粗乐【小开门】、【步虚腔】、【小开门】；细乐【点绛唇】；<br>粗乐【小开门】、【王门关】 |
| 送表 | 宣表 | 细乐【柳摇景引子】、【宣表】；粗乐【小开门】 |
| 颁九门头 | 九门头 | 粗乐【九门头】 |
| 祝灯 | 祝灯 | 细乐【祝灯腔】 |
| 赞灯 | 赞灯 | 细乐【赞灯腔】 |
| 祭拜五方 | 五方童 | 细乐【五方童】；粗乐收场 |

①② 此为经文第一句，道士们以此为经文名。

表4 晚上20:35—20:50，道场“升仙灯”

| 仪轨名称 | 诵唱经文 | 乐器、唱腔、曲牌 |
|---|---|---|
| 闹场 | 无 | 闹场锣鼓 |
| 赞灯 | 赞灯 | 粗乐【小开门】、【八门偈】、【赞灯腔】 |
| 祭拜五方 | 五方童 | 细乐【五方童】；粗乐收场 |

20:55—21:15，道场“解怨结”。一位道士唱【解怨结腔】，仅以一个坐磬和一个引磬击板眼。亡者的直系亲属站在一旁，从亡者儿子、女儿至孙子、孙女依次解怨结、消灾减病，随后在道士面前的坐磬里放上施舍的金钱，10—20元不等。

21:15—21:30，道场“散鲜花”。木鱼、引磬伴奏，众道士唱【散鲜花】。随后由值坛者、一位女子唱“摇船山歌”。最后，粗乐奏【宿坛】。结束全天道场仪式。

晚上18:50，在演奏一曲《三六》后，清音班开始表演沪剧清唱和小戏。

开始演奏后，在道场和清音班周围分别吸引了两部分亲友。道场以中老年居多，人数略少，清音班吸引了中青年人，人数颇多。长子与三子跟从在道场中执幡、行礼，另两子坐在道场旁观看，年长的亲友们对次子和四子夸赞着道场做得好，两位晚辈的开心之情溢于言表。亡者妻子坐在住宅大门前的小凳子上，观看着道场的整个过程。由于天气炎热，道坛棚子周围的塑料编织布掀卷了起来，清音班的乐人们也时常往道坛这边看过来。晚上19:10，道士们手拿经文，演唱着“三清宫”，清音班那边传来扩音喇叭里王凤芳主持节目的声音：“各位父老乡亲，晚上好……”自此开始了晚上的演剧。至19:45，一位道士颁“九门头”时，清音班从扩音喇叭中传来的动静几乎完全覆盖了道士念经的声音，19:50，今天担任高功的徐文功终于忍无可忍，找到三子大声地说：“这是在做功德！你们还要不要做功德了？”三子与四子立即前往清音班所在角落，要求音响降低，并把棚子一边打开的编织布放下，以隔绝清音班的干扰。20:15，“九幽灯”道场结束后，法师徐文功回到房间中休息，一边脱道袍，一边向四子抱怨清音班太吵了，问是否还要道士们“唱曲子”，四子回答道，“曲子不要唱了，你们烧根香烟，把时间往后推一推，等清音班唱完了，再做。”还表示不知道道士们要“唱曲子”，否则清音班就不用请了。此时，清音班正如火如荼地唱着沪剧小戏《祭坟拷红》。道士们开始准备下一个道场“升仙灯”。20:35，道士这边又响起闹场锣鼓。随后做了一个简化的“升仙灯”道场，省略了其中的一些仪式程序，15分钟便做完了。随后，一位老道士张罗着开始“解怨结”，并请大家准备好钞票。此时清音班已经结束了晚上的节目，收拾乐器、服装等物。不久传来道士们、四位儿子与清音班交涉的结果：明天清音班搬到后院去。道士们将剩余的道场做完，在【宿坛腔】中结束一天的道场。众人散去，几位路途遥远的乐人留住于亡者家中。

4.6月11日：“三七”与“入葬”

上午6:00—8:15，道士做道场。程序如表5。

表5　6月11日道场

| 仪轨名称 | 诵唱经文 | 乐器、唱腔、曲牌 |
| --- | --- | --- |
| 闹场 | 无 | 闹场锣鼓 |
| 起经头 | 玉皇诰 | 细乐【香赞】、【步虚腔】；粗乐【七字步虚腔】接【玉皇诰】 |
| 看经 | 玉皇经 | 细乐【十方偈】 |
| 拜忏、宣忏表、出忏 | 玉皇忏 | 细乐【十方偈】、【步虚腔】；粗乐【大结忏】 |

8:20—8:35，一位道士做“召三牲”，在供奉骨灰盒的祭桌前又接出两张方桌，上面的祭品比“三七”前夜所供多出10倍，骨灰盒前供有一只鸡、一碗甜肉、一碟开心果、一碟豆腐、一碗米饭。后面排放着六个猪头，猪口中咬着猪尾巴，再后面燃烧着三支蜡烛，在随后的祭桌上堆放着鸡蛋、鱼、咸肉、西瓜等一大堆供品，凡亡者亲友都可以请道士为其做“召三牲”，但需要“消费”（捐钱），多则100元，少则10元。

上午7:30，笔者随清音班的丁保国来到亡者家中，道士们正在前院大棚里做道场。清音班的成员来到后院吃早饭。

至7:45，清音班成员们拿出乐器、校音做准备。乐队成员与昨天基本相同，其中女演员朱秀珍伤势好转，今天在乐队中敲星星，魏保春因另有事，今天未能参加。乐队定音时，演员们在一边化装，今天又增加了两位从周浦请来的三位演员，两男一女。演出地点仍在前院的东南角，没有改变地方。前院东侧搭建了一座木桥，是为上午将做的“接渡桥”所做的准备。

7:47，第一曲《小六板》。一些前来吊唁的亲友们，闲坐在一旁。有四位老年女性亲友前来和三位老年男性亲友围观于纸扎的花船边，一边欣赏一边赞叹着纸船的华美。

7:55，第二曲《三六》，亲友们陆续多起来。

至8:02，开始演沪剧小戏《阿必大回娘家》。此时，除了一些做“召三牲”亲友聚集于摆放骨灰盒的房间，其他亲友多为清音班吸引，围看早已耳熟能详的恶婆婆虐待童养媳阿必大的故事。

上午8:40，道士们演奏闹场锣鼓，接下来将做“接渡桥”。此时清音班也刚刚表演完《阿必大回娘家》，听见锣鼓便散了。似为默契的巧合，实为道班、清音班、四位儿子事先商量而定，在道士们做“接渡桥”中，清音班成员亦作为观众在一旁观看，因此清音班也不必迁至后院演出。今天的道教仪式中没有出现如昨天那样相互干扰的场景。“接渡桥”过程如表6。

表6 6月11日道场“接渡桥”

| 仪轨名称 | 念 诵 | 乐器、唱腔、曲牌 |
|---|---|---|
| 闹场 | 无 | 闹场锣鼓 |
| 入场 | 无 | 细乐【柳摇景引子】 |
| 上桥 | 普献颂 | 细乐【普献颂】 |
| | 念【腰白】、唱【五灵五老】 | 细乐【五灵五老偈】 |
| | 念【腰白】、唱【礼召亡灵】 | 锣鼓乐【小上香】、细乐【礼召亡灵偈】 |
| | 念【腰白】、唱【设享腔】 | 细乐【设享腔】接【通意】 |
| | 念【四梦歌引白】，唱【四梦歌】、【设享腔】 | 细乐【四梦歌】、【设享腔】 |
| | 念【腰白】，唱【三比偈】 | 细乐【三比偈】 |
| | 念【腰白】，唱【设享腔】 | 细乐【设享腔】 |
| | 呵白 | 锣鼓乐【小上香】接【通意】<br>再接细乐【设享腔】、【送屯腔】 |
| 下桥 | 唱【叹亡灵】 | 粗乐【小开门】、粗乐【叹亡灵】 |
| | 唱【来到奈何桥】接【仙家乐】 | 粗乐【仙家乐】 |
| | 念【腰白】，唱【稽首道、经、师三宝】 | 粗乐【三宝偈】 |
| | 念【腰白】，唱【结尾腔】 | 粗乐【结尾腔】 |
| | 呵白 | 锣鼓乐【小上香】接【通意】，后接粗乐【小开门】 |
| | 安位 | 粗乐【安位腔】 |

在五位道士引导长子捧着亡者牌位“上桥”时，众亲属围站在桥下，由于天气炎热，“上桥”结束后休息了10分钟左右，再接着做“下桥”，众亲属跪在桥下的草地上，改由次子捧牌位面对五位道士，其余三子站立于道士身后。“下桥”之“呵白”后，由值坛将一条10多米长的白布条从桥上穿过，系于次子的腰带上，由五位道士引手捧牌位的次子，众人随次子身后，手牵白布条，绕桥三周，后经前院从正门入宅，进供奉骨灰的房间“安位”。整个“接渡桥”仪式完毕。

10:13，道士做“召饭”：细乐奏【柳摇景引子】，道士念【腰白】、【设享】，接【呵白】，细乐奏【设享腔】接锣鼓乐【通意】。

10:40—11:40，午饭。饭后清音班有8位乐人将随送葬队伍同行，其中王永祥——敲板，王介仁——笛子，丁保国——二胡，陆兴隆——中胡，吴玉法——琵琶，王龙发——二胡，罗英——中阮，施进根——三弦，并在乐器上装饰了彩头；此外道班中的6位道士乐人亦同往，为笛子一支、京胡一把、三弦一把、二胡两把、引磬一支，乐器无彩头。准备完毕后，只等道士选定的吉时11:58到来。

中午11:58—13:13，长子手捧骨灰盒走在最前，其他三个儿子紧随其后，接下为女儿、儿媳及孙辈后代，再后面为由道士乐班和清音班组成的乐队，共同演奏《小六板》，众亲属压后。乐人与亲属均乘坐大巴车，前往墓地。在等待亲属们上车时，道俗组合的乐队一直不间断地演奏《小六板》，开车后，出了新港镇才停止演奏，路遇人口稠密的村镇，亦要演奏一番《小六板》。直至进入建港公墓。

下午13:13—13:39，道俗乐人们行进乐奏《小六板》，将众亲友送至事先选定的墓址。燃放鞭炮下葬时，乐人们停止了奏乐，在树荫下休息片刻。司笛道士与清音班的王介仁对了一下笛子的音准，调为相同音高，其他的乐器也各自校对了一下，随后演奏了《婚礼进行曲》、《中花六板》、《三六》。在入葬过程中，两三位女性亲属唱哭丧歌。

至13:39，最后封上装有骨灰盒的石臼后，执引磬道士来到墓前念经。清音班与其他道士以及一些亲属开始往墓地外走。

15:00，送葬亲属回到亡者家中，又开始忙着将纸扎的汽车、房子、彩楼往门外搬。留在亡者家中的清音班其他成员正在演沪剧小戏《挽桥》之【盘夫】。

15:15—15:40，在上次做"烧床祭"的田地中，已搭起一排纸扎的楼房，房间中有纸扎的一套家用电器及家具、被褥，楼房的院子中摆有8个4米多高的彩楼，并4辆小纸扎的小汽车。一队清音乐人：王永祥——敲板、朱秀珍——星星、王介仁——笛子、丁保国——京胡、施进根——三弦、吴玉法——琵琶、王龙发——二胡、陆兴隆——中胡、罗英——中阮，奏乐行进至田地边，演奏《小六板》。

众亲友在音乐声中绕纸扎房屋3圈，然后开始焚烧，有一位道士在一旁念经。亡者女儿坐在田头唱哭丧歌。上万元造价的纸房、纸楼顷刻间化为灰烬。众亲友回到亡者家中，将这几天做道场所用纸扎船、灯等物都拿到院子边的河道旁烧掉。

16:30，晚宴开始。亡者全家庆贺整个丧葬仪式顺利圆满地完成，四个儿子分别到各张桌子前祝酒致谢。晚宴后，杨茂元如上次一样，发给每个清音乐人80元劳酬。

（二）五墩村丧葬仪式：佛教信仰与清音班

1. 4月8日："出殡"[①]

上午7:00左右，笔者随清音乐人丁保国来到南汇大团镇与奉贤县交界地五墩村，参加村中一户人家的出殡仪式。走进亡者家，房子的前院搭起了一个大棚，摆着几张八仙桌，众多身着孝服的亲属围坐在一起。当日请来的音响师傅汤宝亭已提前到了，喇叭里正放着哀乐，将气氛营造得非常沉痛。

亡者名为刘生明，享年69岁，曾是村里广播站老站长，生前喜爱清音，子女遵其遗愿，在出殡仪式时特意请来清音班。亡者遗体已入殓，棺材前设祭桌，摆放几碟祭品，祭桌前设有火盆和坐垫，供前来吊唁者跪拜、上香、焚纸箔。在亡者停柩的厅堂东侧，由两张八仙桌拼成的长方桌边，已围坐了几位提前到来的清音乐人，四五位亡者的女儿、孙女

① "出殡"包括"七十二只荷花锭"与"遗体告别"等仪节。

坐于门口的长条凳上哀哭。当天参加清音班奏乐者如表7。

**表7 4月8日五墩村丧葬仪式清音班成员简况**

| 姓　名 | 性　别 | 乐　器 | 所在县镇 |
| --- | --- | --- | --- |
| 孙海鹰 | 男 | 笛子、二胡 | 奉贤 |
| 魏保春 | 男 | 京胡兼演员 | 奉贤 |
| 姜国英 | 女 | 敲板、小钹兼演员 | 奉贤 |
| 丁保国 | 男 | 申胡、扬琴 | 南汇惠南 |
| 周龙根 | 男 | 笛子、申胡 | 南汇彭镇 |
| 杨永祥 | 男 | 二胡 | 南汇大团 |
| 陈国祥 | 男 | 二胡兼演员 | 南汇惠南 |
| 王凤芳 | 女 | 小锣兼演员 | 南汇大团 |
| 汤宝亭 | 男 | 音响兼碰铃、二胡 | 南汇彭镇 |

7:30，清音班成员基本到齐。第一首乐曲《三六》。负责音响的汤宝亭停止播放哀乐，为清音班设置了两个话筒后，拿着一对碰铃坐在长桌旁加入清音班演奏。在梆板、小钹、小锣三小件打击乐器的配合下，乐曲显得尤其热闹。

7:50，清音班以《小六板》、《山坡羊》、《柳摇景》、《倒骑驴》四首小调联奏，一气演奏了半个多小时。刚才负责打小锣的王凤芳停下演奏，和陈月仙一同以锡纸叠制“荷花”。此时，前来吊唁的亲友陆续到来，先领取两条白布，一条斜挂于肩上，一条系于腰间，再在亡者的灵柩前跪拜焚香、磕头。

8:30，清音班停止了演奏，陈月仙张罗着做“七十二只荷花锭”。[①] 她先让亡者的五位子女按照年龄长幼依次跪在祭桌前，随后自己手持话筒站立于灵柩旁，孙海鹰拿了把二胡坐在旁边伴奏。所唱旋律与唱词如下：

谱例1

(5 61 6532 5632 1· 6) |

1 3 2 16 1 2 216 | 1 12 1 65 5332 1 |
1.元 宝 要 念 元 宝 经， 元 宝 本 是 聚 宝 盆，
2.每 逢 一 年 清 明 节， 伲 带(仔) 小 辈 上 侬 坟，

5 53 5 6 1 2 216 | 1 12 1 65 5332 1· 6 |
只 只 元 宝 只 只 金， 不 用 盛 盘 不 用 秤，
跪 到 坟 前 拜 三 拜， 亲 爷 亲 爷 侬 安 息 (吧)，

① 据陈月仙所言，一年多前她学会了“宣卷调”，开始在丧葬仪式中为亡者亲属告别遗体而做“七十二只荷花锭”仪式。“宣卷”为佛教徒在仪式中宣唱“宝卷”的一种传道方式，主要为宣讲佛教故事、劝世经文、因果报应等内容。配合这些不同唱词的“宣卷调”多为民间小调，以“南无阿弥陀佛”作为“宣卷调”中间的衬词。

1 3 2 1 6 1 2 2 1 6 | 1 2 1 6 5 6 1 6 5 3 2 | 5 6 6 5 3 2 5 6 3 2 1 :||

送拔阳间　无啥用，　送拔亲爷　一　堂　全。　南无阿　弥　陀　　佛。

亲爷侬要　保子孙，　保佑子孙　保　太　平。　南无阿　弥　陀　　佛。

在陈月仙演唱的过程中，5位跪在祭桌前的亡者子女传递以锡纸折成的“荷花”，由长女拿出“荷花”递于次女，至三子，再至四女，最后递到最小的女儿手中放于火盆内焚化。众亲友围站于门口，每至唱到最后一句“南无阿弥陀佛”时，众人在陈月仙的带领下向亡者灵柩鞠躬。

8:55，陈月仙招呼亡者子女及孙辈亲属围绕站立于灵柩周围，亲属们的哭声越来越大，在一旁歇息的清音乐人魏保春走上前，安慰众人止住哭啼，以便进行下一仪节。陈月仙开始唱另一支小调，旋律与唱词如下：

谱例2

(0 56 7276 5356 | 1·761 2532 1 15 6561) |

6 65 6123 1216 5 | 1 1 1 5 6165 4 |

1. 两　只　锡　箔　薄　小　小，　双　手　弯　弯　结　元　宝，

2. 九　泉　童　子　来　引　魂，　大　圣　慈　悲　来　接　引，

5 56 1 7 6165 6 | 5 56 5 2 3532 1 |

元　宝　要　结　荷　花　锭，　送　拔　亡　故(的)老　父　亲。

焚　化　元　宝　献　孝　心，　送　拔　亡　故(的)老　父　亲。

5· 6 1 7 6165 6 | 5 56 5 32 5632 1 |

南　无　阿　弥　陀　佛，　南　无　阿　弥　陀　佛。

南　无　阿　弥　陀　佛，　南　无　阿　弥　陀　佛。

(5 61 6532 5632 1· 6) |

6 65 6 6116 5 | 6 65 6 65 6 65 4 |

只　只　元　宝　重　千　斤，

小　小　元　宝　情　义　重，

6 65 1 1 3 32 1 | 6 65 6 65 6116 5 |

送　拔伲　亲　爷　手　中　心，　手　铐　脚　镣　放　干　净，

送　拔伲　亲　爷　手　中　心，　陈　年　宿　债　还　干　净，

5 5 5 2 3 5 3 2 1 | 5· 6 1 7 6 1 6 5 6 | 5 5 6 6 5 3 2 5 6 3 2 1 :||

西方路上好　修　行。　南　无阿弥陀　佛，　南无　阿　弥　陀　佛。

西方路上好　修　行。　南　无阿弥陀　佛，　南无　阿　弥　陀　佛。

在陈月仙演唱到“南无阿弥陀佛”时，众亲属仍是随同其一起向亡者灵柩鞠躬。负责音响的汤宝亭也手拿话筒伴唱“南无阿弥陀佛”一句。

9:15，清音班成员将彩头①装饰在乐器上，等待丧葬仪式主家事先请风水先生看好的吉时——9:28 到来，为亡者举行出殡仪式。孙海鹰拿出带来的唢呐，和清音班众乐人来到亡者家门前的小路边等候。

9:28，在燃放一只“高升”（双响炮仗）后，清音班开始演奏《山坡羊》，由亡者的儿子手捧遗像走在最前面，随后为亡者灵柩，由四位壮年男子抬负，8 位男性亲属紧随其后。待送葬队伍走出家门，行至小路上时，清音班乐人接行在几位男性亲友之后，亡者家中的其他亲友跟在清音班队伍后面。清音班行进队伍如下：

前进方向 ←

姜国英：敲板；孙海鹰：唢呐；丁保国：二胡。
王凤芳：小锣；魏保春：京胡；周龙根：二胡。

行至村口的大马路边，在灵柩抬上车前，先将灵柩放置在两条凳子上，众位亲友围绕灵柩步行三圈，以示告别。清音班站立一旁演奏《小六板》。

10:10，灵柩抬上了汽车。清音班成员与众位亲友乘坐一辆大巴士。有一位亲属上车看了一下，略有微词，他觉得清音班应该坐在特意为其准备的小型卡车上，卡车后的拖斗为敞篷，清音班的声音可以传得更远，而且可以看见颜色鲜艳的彩头。清音班乐人不太愿意，并告诉这位亲属，以前为别人家办丧事时清音班也多是坐在巴士汽车里。此位亲属见劝说不动便也作罢。汽车一启动，清音班立刻演奏《柳摇景》，直至汽车驶出大团镇。

10:45，汽车将要行至殡仪馆时，清音班开始演奏《山坡羊》。到了殡仪馆，清音班一边演奏一边引领灵柩进入殡仪馆，直至送到主家事先预定的举行追悼会的大房间中。殡仪馆工作人员协助亡者亲属布置追悼会现场，摆放花圈，并在殡仪馆工作人员的主持下，举行追悼会，宣读悼词、集体鞠躬，围绕放在透明棺材中的遗体做最后告别。此期间由殡仪馆的“军乐队”（铜管乐队：小号、长号、中音号、鼓）伴奏。清音班则停止演奏在休息室等待。

11:40，众亲属们捧着骨灰盒、号啕大哭着走了出来，在大门口等待已久的清音班此时也奏起《小六板》，簇拥着遗像与骨灰盒上了汽车。

中午 12:15，众亲友及清音班乐人回到亡者家中。亡者四位女儿张罗着设置灵堂，众人也等待着吃午饭。

12:30，院子里和房间里共摆了 15 张八仙桌，每桌 8 个人。第一个菜是豆腐，随后也上了猪肉等荤菜。中午吃得比较简单，据说晚上要更隆重些。刚吃完午饭，丧事主家请来

① 在清音行街时，乐人多以彩头装饰乐器。彩头为珠片串制而成的多种形状，并以各种好“口彩”命名，如双龙抢珠、连升三级，等等，还有一些诸如宝塔、凤凰、孔雀等纹样，依据乐器的形制而分配。

的厨师就开始准备晚饭了。

13:10左右，吃完饭的清音班成员开始准备演沪剧小戏。演员们忙着化妆装扮，清音班的乐队成员则把乐器搬到院子里，汤宝亭支起三个话筒。

下午13:30，开始表演。清音班的乐队成员以一曲《中花六板》开场，随后为清唱和沪剧小戏伴奏。由周龙根担任申胡演奏，此外丁保国打扬琴，孙海鹰、杨永祥拉二胡，组成了一支小规模的伴奏乐队。

第一个节目为越剧唱段《三杯酒》，由陈月仙演唱。据她说，这是以原来的曲调自己添加上的词，比较适合今天这个场合，因为此户去世的人还不到70岁，所以要演唱《三杯酒》，如果是80岁以上的人，就不需要。

2.4月8日："烧床祭"

下午15:50，沪剧小戏演出结束。众亲属拿着床、帐子、被子、枕头、床单、衣服、鞋子、帽子等一套物品来到大路边，做"烧床祭"。大家把床搭起来，支起帐子，铺好床铺，把衣服按照人形摆放，上有帽子下有鞋，将锡纸元宝塞入衣服内，两个衣袖内塞入两条毛巾，然后盖上被子和毛毯，在周围撒上大量的锡纸元宝。据摆放这些物件的村民说："烧床祭中的衣服和被褥都是新的，要齐全，其中一定要用帐子，是讨'口彩'，希望以后的子孙能'发涨'起来。"

摆放妥当后，燃放"高升"、奏乐。孙海鹰吹唢呐，周龙根打小锣，魏保春打小钹，演奏《柳摇景》，众亲友围绕床走三圈，其意在于以众人的阳气将所焚祭品划归自家亡灵享用之物。

16:15，开始在床周围堆放稻草，点火焚烧众物。此时，孙海鹰改奏《山坡羊》，众亲友跪拜在燃烧的床前，直至床褥燃烧起熊熊大火，刚才摆放衣物被褥的村民示意众亲友可以起身离开，此时，众人相互搀扶着站立起来向亡者家中走去。随着众人离去，孙海鹰也停止了吹奏。

17:00，丧事主家摆上丰盛的晚宴，招待众位亲友与清音班乐人。至19:00左右，众人陆续散去。每位乐人分得40元酬劳。

（三）建港村丧葬仪式：基督教信仰与清音班

1.7月9日："三七前夜闹忙"

下午16:00，笔者随清音班乐人丁保国来到老港镇建港村，参加一户信仰基督教人家丧礼仪式中的"三七"。亡者是一位享年94岁的老太太，信仰基督教已有56个年头。亡者家中门窗上都贴有红纸剪成的十字架，家中挂有印着福音章句的年历。亡者的两位儿子、一位女儿、四位孙子、三位孙女也信奉基督教。

亡者的骨灰摆放在后院一间小屋中，笔者到达亡者家中时，有14位基督徒正站立在骨灰祭桌周围，闭目祷告，随后唱诵赞美诗。前来吊唁的基督徒装束与其他亲友相同，也在肩上和腰间系上了白布。参加唱诗者如表8。

表8　7月9日建港村丧葬仪式基督教唱诗班成员简况

| 姓名 | 性别 | 年龄 | 所在村 | 信主时间 | 与亡者关系 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 张孝伍 | 男 | 76 | 建港村 | 51年 | 教友 |
| 汤德昌 | 男 | 74 | 建港村 | 20年 | 教友 |
| 周玉仙 | 女 | 62 | 建港村 | 10年 | 教友 |
| 陶秀英 | 女 | 61 | 牛肚村 | 30年 | 教友 |
| 陈莲珠 | 女 | 60 | 中港镇上 | 14年 | 教友 |
| 罗引弟 | 女 | 59 | 建港村 | 11年 | 侄孙女 |
| 丁引官 | 女 | 58 | 建港村 | 20年 | 教友 |
| 徐小妹 | 女 | 58 | 建港村 | 8年 | 教友 |
| 韩枣凤 | 女 | 56 | 建港村 | 25年 | 教友 |
| 徐小妹 | 女 | 50 | 牛肚村 | 4年 | 教友 |
| 王美芳 | 女 | 49 | 建港村 | 10年 | 侄孙媳妇 |
| 赵申芳 | 女 | 45 | 建港村 | 30多年 | 侄孙女 |
| 施月莲 | 女 | 43 | 新河村 | 10年 | 教友 |
| 朱兰娟 | 女 | 40 | 牛肚村 | 8年 | 教友 |

摆放亡者骨灰的盒子上装饰有十字架的图案，亡者的祭桌上除摆有一束鲜花外，没有像非基督教信仰的丧事人家那样摆放几碟小菜作为供祭。

几位清音班成员中负责吹打的乐人早已到达，开始准备乐器，丧礼主家安排他们在前院搭起的大棚底下演奏。负责音响的黄文军早已放置好了话筒和扩音设备。当日参加葬礼的清音班人员如表9。

表9　7月9日建港村丧葬仪式清音班成员简况

| 姓名 | 性别 | 乐器 | 所在镇 |
| --- | --- | --- | --- |
| 丁保国 | 男 | 中胡 | 惠南 |
| 倪良才 | 男 | 笛子 | 惠南 |
| 奚正福 | 男 | 扬琴 | 惠南 |
| 施进根 | 男 | 三弦 | 新港 |
| 陆兴隆 | 男 | 中胡、中阮、小钹 | 惠南 |
| 杨茂元 | 男 | 二胡 | 新港 |
| 潘妙根 | 男 | 萨克斯、琵琶 | 三墩 |
| 祝恩国 | 男 | 唢呐兼演员 | 彭镇 |
| 周龙根 | 男 | 萨克斯、二胡 | 彭镇 |
| 王凤芳 | 女 | 敲板兼演员 | 大团 |
| 罗英 | 女 | 小锣、中阮兼演员 | 老港 |
| 邵惠莲 | 女 | 军鼓、敲板兼演员 | 大团 |

16:15，清音班成员中负责吹打的乐人开始演奏，祝恩国吹唢呐；潘妙根、周龙根吹萨克斯；罗英打小锣；陆兴隆打小钹；邵惠莲打军鼓，演奏了一曲《柳摇景》。此时基督教徒们还在后院的小房间里祷告、唱诗，几位最后到来的清音班成员坐在一旁的桌子边吃主家准备的点心——汤圆。吃完后也陆续去前院准备乐器。多数前来吊唁的亲友聚集在前院，或帮忙做点心、搓汤圆，或聚集在一处聊天。

16:45，清音班成员到齐，演奏了三首乐曲：《三六》、《中花六板》、《欢乐歌》。此时，祝恩国改奏二胡、潘妙根改奏琵琶、周龙根改奏二胡，吹打班随即改为丝竹班，吸引了众位亲友围上前来观看、聆听。

清音班成员离开后，丧礼主家收走碗碟，几位教徒围坐在桌边开始唱赞美诗，由施月莲弹电子琴伴奏。等他们唱完《再相会歌》、《耶稣领我歌》、《收成归天家》三首后，笔者试图与他们交谈，但几位基督徒对笔者非常冷淡，陶秀英更是让其他教友不要与笔者交谈，笔者很诧异她为何如此，便坦言相问，于是笔者与陶秀英有过以下一段对话：

陶秀英：你是与清音班的人一起来的，我们和清音班不是一个信仰，我们对清音班排斥，所以也不愿意和你说话。你就不要再问什么了。

笔者：为什么要排斥清音班？他们虽然不信仰基督教，但是也不一定和基督教有冲突呀？

陶秀英：清音班是为了钱来的，他们不是信耶稣的。只要有人花钱请，他们就去。他们也去帮着道士搞封建迷信。

笔者：我也是信基督教的，也参加道士办的丧礼，但这是我的工作，与我的信仰不冲突。

陶秀英：你要是信基督，你就应该放弃你的工作，走主的道路。

笔者：《圣经》上并没有说，基督徒不能与其他信仰的人打交道。《圣经》上说，信徒需要彼此相爱，所以，从《圣经》的道义上说，你不应该排斥我。

陶秀英很不客气地打断了笔者的话，招呼大家继续唱诗《近乎上帝之心歌》。在众人不理睬的情况下，笔者只好来到前院，清音班已开始为三位女演员伴奏，演唱沪剧片段，先后为：《归国》、《相思鸟》、《望镜中》。

傍晚17:30，主家摆设了12桌酒席招待众人。唱圣诗的基督徒们围坐了一桌，并做了饭前祷告。其他人（包括陶秀英）回自己家中吃饭。清音班的乐人围坐了两桌，与基督徒们相距大约10米距离，不似其他桌的亲友相互打招呼，只有丁保国的姐姐丁引官来到清音班的桌边，和丁保国打了一个招呼，并坐下来告诉笔者刚才参加唱诗的基督徒姓名。

吃饭时，笔者向清音班中较有人缘的杨茂元询问："清音班本身并不具有佛教或道教的信仰，基督教徒为什么要排斥清音班呢？"杨茂元答道："他们多数是农民，有些（《圣经》道理）他们根本没有真正理解，实际他们也是一知半解，是文化素养问题。他们不应该排斥我们的。"丁保国也在一旁附和了杨茂元的解释。

晚上18:30，几位基督徒吃完饭后，又回到后院的小房间中。几位回家吃饭的基督徒也陆续来到，众人很快开始晚上的唱诗活动，笔者没有再打扰他们，回到前院。

清音班乐队以一曲《中花六板》开场，演员们在前院东侧的厢房内化装，准备晚上的

沪剧表演。

晚上的表演，吸引了前来吊唁的亲友，黄文军担任了主持人。邵惠莲在演唱《哭七七》时，身着全白孝服，头戴一朵小白花，一出场即博得大家的掌声，她神情悲哀，向观众拱手致谢，演唱中声泪俱下，作为观众的亲友们也陪着一同掉泪，有的亲属随着一同演唱。演唱结束赢得一片掌声。

随后，罗英、王凤芳演唱节奏较为欢快的《阿庆嫂办酒水》时，亲友们的表情从肃穆转为轻松，两位女演员在演唱到“送一班江南丝竹小堂名”时，目光转向正在伴奏的清音乐队。

在演出时，笔者在演员们的化妆房间内遇到亡者的孙子、孙媳妇，笔者向他们询问为何请了基督徒唱诗，还要再请清音班，是否冲突？亡者孙子回答道：“我们是信耶稣的呀，所以请了基督徒。他们也是自愿过来帮忙的，有的留他们在这里吃饭，他们也要回自己家吃的。我们每个礼拜都要在一起唱歌。他们刚才没有听懂你的话，误解你了。信耶稣的人家请清音班也可以的呀。”

王凤芳在一旁说道：“这个也是有地方性的，有的地方信基督教的人家办丧事，坚决反对清音班来。有一次我们遇到一家（信基督教的），这家的阿叔看到清音班来了，不让定音，坚决要清音班的人走。其实不搭架[①]的呀。”

亡者的孙媳妇在一旁答道：“我们家是信耶稣的，所以丧事从简了，不像别人家还要有‘烧床祭’。我们去了火葬场后，就直接把骨灰盒拿回家了。我们没有时间去唱诗、做礼拜，但心里是信的。我们家四周前后左右，只有一家不是信基督教。基督教和清音班是不搭架的，都请来没有关系的。请清音班的主意是我公公他们商量决定的，有清音班比较热闹，老太太90多岁去世，是喜事情，所以要请清音班来（家里）热闹一下。”

此时亡者的儿子走了进来，听见我们的对话后也说：“我们是信耶稣的，不请道士，所以就请清音。信耶稣的不反对清音。老太太一共有我们两个儿子，我是小儿子。请清音是我们两个商量的，都同意的，就是想有一个热闹的气氛。我母亲活着的时候蛮辛苦的，她生前就喜欢热闹，喜欢清音。”

在亡者儿子、孙子、孙媳妇的言语中，一再强调清音班与基督教信仰没有冲突，但以王凤芳的经历和当天基督徒对待笔者的态度可见，基督教信徒实际比较排斥清音班。

21:00，清音班结束演出。笔者来到后院，唱诗的基督徒们已经离去，一位收拾茶杯的亲属说他们明天还会来。

2. 7月10日：“三七”和“入葬”

上午7:00，笔者再次来到亡者家中，已有亲友开始吃早饭。多数唱诗的基督徒还没有到来，笔者见到一位主内老弟兄张孝伍坐在后院摆放骨灰的小房间门口等待其他基督徒。笔者上前与其攀谈，没有遭到拒绝，随即笔者与老人一问一答地聊了起来。

---

① 吴语，意为“没有关系”。

笔者：昨天唱诗的那位姊妹（陶秀英）为什么不喜欢清音班？

张孝伍：信神的和清音班是两条道路，两样的。他们是要见魔鬼的。我们（教会）有一个信主的小姑娘，在教堂里教歌的，她后来也到清音班唱沪剧，后来得毛病了，花了十七万才治好，不得了。幸亏有她的哥哥为她拿了钱，否则是要死的。所以说，清音班是龌龊、不干净的地方。清音班里是要钱的，《圣经》上教导我们：不义之财不要发的。这个是不义之财。

笔者：可是清音班也劳动了，付出了，这个也算不义之财吗？

张孝伍：这个也不行，他们口里有罪了，什么东西都唱的，他们唱的东西，我过去也都懂的，我也会唱的。新中国成立前我就会唱滩簧了，新中国成立后也唱过，但那个时候我不懂道理，没有信靠耶稣，我信了耶稣以后，自己知道（道理）就不做了。你是信靠耶稣的，也要懂，不是有了吃有了钱就好了，不义之财不能发的。

笔者：可是就像在地里种庄稼，拿去卖了钱，买回东西养活自己，清音班的人也很辛苦，这么热的天，靠自己的劳动挣钱，难道是不义之财吗？

张孝伍：他们做的事情不对。他们参加迷信。有信迷信的人叫他们，他们为了钱就去了，因此与神的道路一刀两断，永不相认。假如参加清音班，这就不是信耶稣的，不能相认，认错、想错已经不对了，做错更不得了。

笔者：那像我这样为了工作，听道教的音乐，拍摄他们的活动，您对这些怎么看？

张孝伍：这个是上面派你来的，要了解这个资料，性质是不同的，这个没有你的事情，口里没有罪。我们看《圣经》，天下只有一本《圣经》，没有第二本，其他的书多了。

笔者：建港村有多少个信徒？

张孝伍：多了。你星期一可以到堂里来。圣诞节也要纪念耶稣的诞辰。弹琵琶的、拉二胡的，我们也请来，这个可以的。他们到我们堂里就是神圣的，也有平时参加清音班的人，但他们是来我们堂里的，虽然他们不信基督，但也是允许的。有的是他们自己来的，到我们这个地方没有钱的。信神的第一样是纯洁，凡是迷信的东西，一样不好搞的。

8:00，祝恩国吹唢呐；潘妙根、周龙根吹萨克斯；罗英打小锣；陆兴隆打小钹；邵惠莲打军鼓，演奏了两首乐曲：《泪别》、《思亲人》作为开场。随后改为丝竹乐队，演奏了《拔根芦柴花》、《欢乐歌》。

此时，在后院的小房间中，有两位老年女性亲属在摆放有骨灰盒的祭桌边唱“哭丧歌”。随着几位基督徒到来，她们止住了哀哭，基督徒们开始像昨天一样围坐在一起唱赞美诗。

8:15，清音班演员化好了妆，开始表演沪剧。

在沪剧小戏的表演间隙中，笔者与几位演员攀谈起来，其中罗英、祝恩国、邵惠莲都是基督教徒。

罗英：我也常参加陶秀英她们堂里的聚会。陶秀英是教会的负责人，我昨天已经向她解释了，说了你工作的情况，她文化水平不高的，不太懂道理，也没有听清你的普通话，误会了，现在应该没事了。

祝恩国：清音班的人从四面八方来到这里，这是老天爷预备的，神的指示。我小时候也是唱基督教歌长大的。

于是祝恩国唱了一首赞美诗的开头，邵惠莲也跟着一起唱起来，并告诉笔者她也是听着赞美诗长大的，其父母都是基督徒。

笔者随后来到基督徒聚集的后院小屋内，他们正在演唱《三叠离歌》（以《阳关三叠》旋律填词的赞美诗）。唱完后，陶秀英见笔者坐在旁边，主动说："你不是也信耶稣的嘛，你也来唱一首赞美诗。"于是笔者选了一首《谷中的百合花》，独自清唱了一曲。陶秀英听完露出笑容说："你是基督徒。那就和我们一起唱诗吧。"于是又和他们一同唱了3首。一位老弟兄拿出一张手抄的赞美诗，告诉笔者，这是他们教会特有的赞美诗《回故乡》，其他教会弟兄姊妹不会唱，传自浙江一个教会，希望笔者一起学习演唱。在随后的交谈中，基督徒们不再冷淡与排斥笔者，关系相处得也比较融洽。

11:00，开始吃午饭，菜肴颇为丰盛。基督徒们与清音班成员仍然是分坐两桌。饭后，基督徒们回到后院小屋唱赞美诗。清音班成员休息了片刻，开始准备下午下葬时要用的乐器，笔者与清音班中既演奏乐器又担任演员的祝恩国攀谈了起来：

笔者：清音班一般是丝竹班，你们为什么还要加上唢呐和萨克斯？

祝恩国：我们是吹打清音班，吹打清音班比一般清音（班）要热闹些，有唢呐，总归声音要洪亮些。我们和过去鹤器、八拍吹打班差不多，只是我们也演奏丝竹，刚才你看见了，我们还奏了《拔根芦柴花》。

笔者：除了南汇还有其他吹打清音班吗？

祝恩国：彭镇吹打班就我们一个。我们班子里两支吹唢呐，是奉贤一个师傅教出来的，现在这个奉贤的师兄和师傅关系不好了，所以他现在也不到奉贤吹了，都在我们南汇吹。最好是两个唢呐，两个吹的一样的。有时还加上萨克斯，我现在让潘妙根和周龙根也去买唢呐，以后我们还是以唢呐为主。因为唢呐是滚气的（循环唤气），能吹时间比较久，萨克斯就不行。我现在会几十首唢呐曲，常吹的有《泪别》、《思亲人》、《小开门》、《大开门》、《山坡羊》（两个版本）、《柳摇景》、《小六板》。《小六板》在奉贤那边是年纪大的才吹，年纪轻的去世不吹，我们这里（南汇）都吹的。在路上，南汇一般都吹《小六板》，奉贤一般是《山坡羊》。唢呐一般不好吹江南丝竹的曲子，除了几首小板《乌鸦啼》、《月落》、《小六板》这些，《中花六板》、《欢乐歌》唢呐就不好吹了。

笔者：为什么既做演员又吹唢呐，不是太辛苦了吗？

祝恩国：现在要求一专多能的人，人家请了一个等于请了两三个人。东家出的钱是同样的，少一些人分可以分得多一些。请我们吹打清音班的人很多。自从我们用了吹打以后，老百姓很欢迎的。因为吹打班热闹，气氛上去了，清音班十几个人也抵不上我们两三个人。

下午14:18，为丧事主家选定的入葬吉时，祝恩国吹唢呐；潘妙根、周龙根吹萨克斯；陆兴隆打小钹准备为亡者送行。

亡者的几位直系亲属来到后院的小房间，围立于摆放骨灰盒的祭桌两旁，在长子的带领下一起做了一个祷告，随后由长子捧骨灰盒，次子捧花篮依次走出房间，走到马路边，上了一辆大卡车，众位基督徒们挤在一辆小面包车里，一同前往墓地。汽车启动后，吹打清音班演奏《小六板》。

14:45，到达老港墓地。送葬人缓缓走进墓地。在路上，祝恩国吹奏《孟江女》、《月儿弯弯照九州》。

15:00，来到事先选定的墓地前，负责入葬的一位亲友，以红布将骨灰盒包住，放入石坑中，以石板盖于其上，再以水泥封上。在此过程中，亡者的一位儿子挥手示意唢呐停止奏乐，由基督徒们演唱《回故乡》、《回天家》两首赞美诗，然后一起闭目祷告。随后又演唱了一首《在主得永生》，演唱完毕，一起背诵主祷文。

15:20，完成入葬后，祝恩国吹奏了几句《月儿弯弯照九州》后，随即启程返回亡者家中。

16:45，留在亡者家中的清音乐人见众人回来，开始演奏《小六板》、《三六》、《欢乐歌》等清音乐曲后，几位乐人商量决定当日不留在亡者家中吃晚饭，随即向东家告辞，每人领得两天的酬劳80元后散去。

## 四、仪式空间比较与分析

为了较为清晰地表述在三个不同信仰的丧葬仪式中清音班仪式行为的异同，以及在物质空间中反映出的不同信仰班社与清音班的仪式关系，笔者将以表格的形式对上述繁杂的仪式过程进行归纳。

### （一）道教信仰丧葬仪式分析

在桃园村举行的道教信仰丧葬仪式中，除“讣闻”外，其余5个南汇丧葬基本仪节“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”都邀请了清音班与道教班社来家中奏乐、演戏助兴或做道场超度亡灵。清音班与道教班社的仪式行为与所在物质空间可归纳为表10、表11。

**表10 道教信仰丧葬仪式之“入殓”、“出殡”、“烧床祭”中清音班与道教班社的仪式行为与所在物质空间比较**

| 时间 | 仪式程序 | 仪式行为 | 物质空间 | |
|---|---|---|---|---|
| | | | 清音班 | 道教班社 |
| 5月23日下午<br>16:33—17:36 | 三朝前夜闹忙 | 清音班奏乐助兴后，为沪剧演唱伴奏 | 前院<br>西侧 | 未参加 |
| 5月23日晚上<br>18:55—22:10 | 三朝之入殓 | 清音班奏乐娱乐前来吊唁的亲友。在道士主持下，几位直系亲属为亡者举行入殓仪式 | 前院<br>西侧 | 停放尸体<br>的房间 |

（续表）

| 时间 | 仪式程序 | 仪式行为 | 物质空间 | |
|---|---|---|---|---|
| | | | 清音班 | 道教班社 |
| 5月24日<br>上午<br>7:15—9:40 | 三朝之告别遗体 | 清音乐人演奏清音乐曲和为沪剧唱段伴奏，以娱乐前来吊唁的亲友，并在亲友向遗体告别时奏乐。道士在房间内念经，做告别亡灵道场 | 前院东南角 | 停放尸体的房间 |
| 5月24日<br>上午<br>10:00—11:30 | 出殡 | 在出殡前最后一次亲友道别及出殡行进至殡仪馆的过程中，清音班演奏清音乐曲 | 出殡路上和殡仪馆的停尸间 | 出殡路上 |
| 5月24日下午<br>15:00—15:25 | 烧床祭 | 清音班为吊唁的亲友表演沪剧小戏时，部分乐人演奏乐曲伴随死者亲属来到田地里，将一张床及帐褥、衣服、鞋袜等物放在田地中央焚烧。道士站在一旁摇铃念经 | 前院东南角和收割过的田地 | 收割过的田地 |

**表11　道教信仰丧葬仪式之“三七”、“送葬”中清音班与道教班社的仪式行为与所在物质空间比较**

| 时间 | 仪式程序 | 仪式行为 | 物质空间 | |
|---|---|---|---|---|
| | | | 清音班 | 道教班社 |
| 6月10日下午<br>16:00 — 17:30 | 三七隔夜闹忙 | 清音班奏乐、演沪剧以娱乐前来吊唁的亲友；道士们念经；做“召饭” | 前院东南角 | 供放骨灰的房间 |
| 6月10日晚上<br>18:50 — 21:30 | 三七隔夜闹忙 | 清音班奏乐、演沪剧以娱乐前来吊唁的亲友；道士们做“九幽灯”、“升仙灯”、“解怨结”、“散鲜花” | 前院东南角 | 前院空地中央 |
| 6月11日上午<br>7:45—8:40 | 三七 | 清音班奏乐、演剧以娱乐前来吊唁的亲友 | 前院东南角 | 前院东侧 |
| 6月11日下午<br>13:58— 15:00 | 入葬 | 清音班表演沪剧小戏以娱乐前来吊唁的亲友。部分清音乐人及道士乐人以演奏伴随亡者亲属前往墓地举行骨灰入葬仪式 | 前院东南角、送葬路上、公墓 | 供奉骨灰房间、送葬路上、公墓 |
| 6月11日下午<br>15:15— 15:40 | 入葬之燔祭 | 一些清音乐人在前院表演沪剧小戏。在其他清音乐人的奏乐声中，亡者直系亲属来到田地中，焚烧送给亡者的纸扎楼房、汽车、电器等物，道士站立一旁念经 | 前院东南角和田地中 | 供奉骨灰房间和田地中 |

如前文所述，笔者将仪式空间分为物质空间、关系空间、意识空间三个层面，以下将桃园村道教信仰的丧葬仪式放置于此三个空间层面进行分析。

【物质空间】

在“三朝”、“做七”两个仪节的物质空间层面中，道教班社占据了“亡者家中前院中央空地”，以及用以停放尸体、举行入殓仪式、供奉骨灰等活动的西厢房此两个在物质空间中处于主要地位的场所；清音班社则占据了前院西侧和东南角落两个在物质空间中显现出次要地位的场所（见图5）。

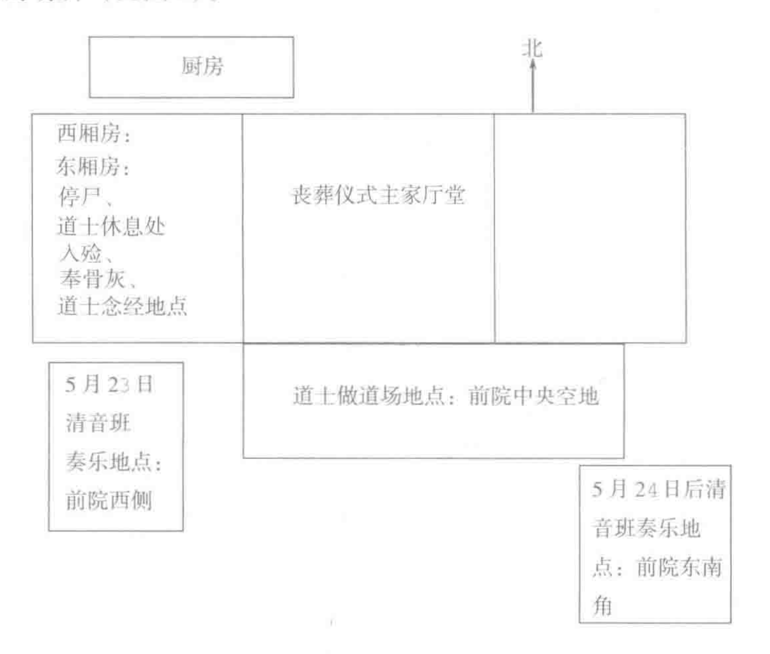



**图5　道教信仰丧葬仪式奏乐位置图**

而在“出殡”、“烧床祭”、“入葬”三个仪节中，道教班社与清音班所在物质空间相同，例如“出殡”亲友告别遗体时，道教班社成员与清音班成员都围绕在棺材周围；“烧床祭”点火焚祭时，道士与清音乐人都围站于用于仪式的床周围；“入葬”送骨灰出村时，道士乐人与清音乐人交杂走在送葬的队伍中。

【关系空间】

在“三朝”、“做七”两个仪节的关系空间层面上，道教班社、清音班分别与亡灵、吊唁者的关系，体现出道教班社超度亡者与清音班娱乐生者的区别。

道教班社所进行的诸多“做道场”的仪式行为主要体现了道士超度亡灵、引领亡灵进入极乐世界的过程以及联系亡者与生者的作用，例如“三朝”之分路头仪式中，道士念诵如下一段经文：

……开道冥路天尊真人曰：第三条路者，名曰逍遥路，宽三尺三寸，此是世人得道登仙之路。此条路上，两面青草，四面无人，幽幽清净，举目无亲，独自前行并无

阻碍。亡灵到此路头，若有童子二位，手执信香前来迎接，亡灵可以跟随他去。路遇神兽名曰狮王，霸住中途不许来往，亡灵见之切莫惧怕，狮子之口正是天堂之路……

此经文主要为指点亡灵前往道教信仰中的极乐世界所经道路而唱念。再如在“做七”之“接渡桥”仪节中，亡者长子手捧亡灵的神主牌位，在道士们的唱诵与引导下，以身处阳界的生者身份协助已坠入阴间的亡者通过奈何桥。上述仪式行为仅为“三朝”与“做七”仪式中体现道士与亡灵关系以及生者与亡者关系的两例，此外还有诸如“九幽灯”、“升仙灯”、“解怨结”、“散鲜花”、“发符”、“达表”等道教仪式行为也主要体现了超度者道士与受超度者亡灵、生者与亡者的仪式关系。

在“三朝”与“做七”前夜的“闹忙”中，清音班的奏乐与演戏行为，体现了作为丧葬仪式气氛的营造者——清音乐人与丧葬仪式气氛的感受者——吊唁亲友之间的表演与欣赏关系。邀请清音班的丧葬仪式，一般都为高龄且寿终正寝者举办，也为当地人称为“喜丧”，因此，此类丧葬仪式多以“热闹”气氛为主，清音班担任了此仪式角色，并以清音乐曲与沪剧演唱愉悦吊唁亲友。

此外，在“三朝”、“做七”的仪节中，道教班社与清音班呈现为竞争关系。两个班社在同一时间做场，一边是粗乐细乐交替、燃香焚烛并行、念经唱赞有条不紊，另一边是丝竹梆板齐鸣、生旦净末同台、奏乐演戏交相呼应，两个班社分别聚集了一批观众。当清音班的乐声通过扩音设备盖过道士的念唱时，当晚担任法师的徐文功也会气愤地找亡者儿子评理，并以“做功德”作为维护道场效果的正当理由，而当亡者儿子告诉道士们原打算进行的“唱曲子”已为清音班演出所取代时，道士们也只能无奈接受。

然而，在“出殡”、“烧床祭”、“入葬”中，道教班社与清音班则呈现为合作关系，例如在“出殡”时，道士们念诵、清音乐人奏乐；在“烧床祭”中，道士摇铃诵经、清音乐人丝竹相和；在“入葬”的路上，道教乐人与清音乐人共同演奏《小六板》（见表12、表13）。

【意识空间】

在意识空间层面上，道教班社的仪式行为意义在于超度亡灵进入道教信仰体系宣扬的极乐世界，并通过燔祭这一仪式行为，将物质空间中诸如床褥、衣服、金银，以及纸扎的房子、电器、汽车等祭品送入意识空间——极乐世界中。

清音班社的仪式行为的意义体现在仪式过程中，以音乐作为象征符号标示“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”5个南汇丧葬仪式之基本仪节在进行过程中体现的先后次序。南汇丧葬的仪式秩序具有先验性，在某一次丧葬仪式的进行前，对丧葬仪式仪节秩序的认识早已以经验的形式存在于当地人的意识中。清音乐人以仪式音声的象征含义引导仪式的承担者——亡者子女或亲友在不同的仪节中进行具体的仪式行为，从而构成了以仪式音乐体现存在于当地人意识中的丧葬仪式秩序（见表12、表13）。

**表 12　桃园村丧葬仪式空间分析一**

<table>
<tr><th colspan="2">物质空间</th><th colspan="2">关系空间</th><th colspan="2">意识空间</th></tr>
<tr><th>道教班社</th><th>清音班</th><th>道教班社</th><th>清音班</th><th>道教班社</th><th>清音班</th></tr>
<tr><td rowspan="2">前院中央；停尸、供奉骨灰房间</td><td rowspan="2">前院西侧、东南角</td><td>道士与亡灵、生者与亡者的关系</td><td>清音乐人与吊唁亲友的关系</td><td rowspan="2">超度亡灵进入极乐世界</td><td rowspan="2">民间丧葬仪式秩序</td></tr>
<tr><td colspan="2">道教班社与清音班之间的竞争关系</td></tr>
</table>

**表 13　桃园村丧葬仪式空间分析二**

<table>
<tr><th>物质空间</th><th>关系空间</th><th colspan="2">意识空间</th></tr>
<tr><td rowspan="2">出殡与送葬路上；烧床祭田地中；墓地内</td><td rowspan="2">道教班社与清音班之间的合作关系</td><td>道教班社</td><td>清音班</td></tr>
<tr><td>超度亡灵进入极乐世界</td><td>民间丧葬仪式秩序</td></tr>
</table>

（二）佛教信仰丧葬仪式分析

在五墩村相关佛教信仰的丧葬仪式中，仅在“出殡”与“烧床祭”中邀请清音班乐人来家中奏乐、做场、助兴。下文以表格的形式归纳清音乐人的仪式行为，从而较为清晰地显现出在仪式中清音乐人的仪式角色转换过程（见表 14）。

**表 14　佛教信仰丧葬仪式之“出殡”、“烧床祭”中清音班的仪式行为与所在物质空间**

| 时间 | 仪式程序 | 仪式行为 | 物质空间 |
|---|---|---|---|
| 4 月 8 日上午 7:30 — 8:30 | 出殡之清音开场 | 清音班乐人演奏几首丝竹乐曲，几位前来吊唁的亲友在棺材前跪拜 | 停放棺材的房间 |
| 4 月 8 日上午 8:30—9:15 | 出殡之七十二只荷花锭 | 由清音班一位女性成员演唱，另三位男性成员伴奏、伴唱 | 停放棺材的房间 |
| 4 月 8 日上午 9:28—12:15 | 出殡 | 清音班主奏乐器改为唢呐，一路丝竹吹打送亡者遗体出门、迎亡者骨灰回门 | 出殡路上、殡仪馆、捧骨灰回家路上 |
| 4 月 8 日下午 13:30—15:50 | 出殡后闹忙 | 清音班以沪剧小戏表演愉悦前来吊唁的亲友 | 前院中央空地 |
| 4 月 8 日下午 15:50—16:20 | 烧床祭 | 清音班乐人以唢呐与两小件打击乐器相伴，送亲友前往马路边，燔祭亡者 | 马路边空地 |

如果在物质空间、关系空间、意识空间三个层面，对五墩村佛教信仰的丧葬仪式进行分析可以较为深层地展现清音乐人的仪式角色转换过程。

**【物质空间】**

在“出殡 · 开场”仪节的物质空间中，清音乐人演奏丝竹乐曲的场地为停放棺材的房

间内，不似桃园村道教信仰丧葬仪式中，远离停放遗体的房间，五墩村丧葬仪式中清音班的丝竹演奏行为与吊唁亲友的祭拜行为在同一物质空间中进行（见图6）。

| 停放棺材的房间：清音班开场；做“七十二只荷花锭”的地点 | 丧葬仪式主家厅堂 |
| --- | --- |

| 前院中央空地：清音班表演沪剧地点 |
| --- |

**图6　佛教信仰丧葬仪式奏乐位置图**

在随后出殡的路上、进入殡仪馆的过程中、迎送骨灰回亡者家中的路上、用于演戏的前院中央空地、举行“烧床祭”的马路边上，清音乐人的身份既是仪式音乐奏乐者，也是仪式行为引导者（见表15）。

**【关系空间】**

在“出殡”之“开场”仪节中，清音乐人以数曲丝竹清音，开始一天的丧葬仪式活动。在同一物质空间——停放棺材的房间内，亡者的子女以及前来吊唁的亲友在一旁聆听，而将清音班的演奏场地安排在灵柩停放地的行为也反映出丧葬仪式主家根据亡者生前的遗愿，雇请清音班奏乐安抚亡灵的目的。因此，在这一仪式阶段的关系空间中，清音乐人奏乐行为既体现了愉悦亡者、与亡者之间建立起表演与欣赏的关系，也体现了作为丧葬仪式气氛的营造者——清音乐人与丧葬仪式气氛的感受者——吊唁亲友之间的表演与欣赏关系。

在相关佛教信仰的“七十二只荷花锭”仪节中，清音乐人的奏乐演唱行为在仪式中扮演着连接生者与亡者的作用。清音乐人的演唱与演奏是对亡者的超度，唱词的内容表明，此时清音乐人的身份已成为佛教信仰宣卷者、奏乐者；而在清音乐人对亡者儿女仪式行为的安排与指点下，亡者儿女所焚“荷花”成为亡灵通往极乐世界的借助物。

而在随后的沪剧表演中，清音乐人的奏乐演唱行为展现出与吊唁亲友的表演与欣赏的关系，清音乐人的表演起到愉悦亲友的作用（见表15）。

**【意识空间】**

在意识空间层面上，清音乐人的仪式行为意义之一在于使得亡者儿女焚烧锡纸叠制的“荷花”的仪式行为具有超度、安抚亡灵的作用，从而达到超度亡者进入佛教极乐世界的目的。清音乐人的仪式行为意义还在于在亡灵进入佛教信仰体系宣扬的极乐世界后，通过燔祭这一仪式行为，将物质空间中诸如床褥、衣服、金银等祭品，送入意识空间——极乐世界中。

此外，清音班社的仪式行为的意义还体现在仪式过程中。在随后的仪式程序中，清音乐人以仪式音声的象征含义引导仪式的承担者——亡者子女或亲友在不同的仪节中进行具体的仪式行为，并以在仪节中的程式化演奏，象征了“出殡”与“烧床祭”两仪节的行为结构，从而构成了在意识空间中仪式音乐所对应的民间丧葬仪式秩序（见表15）。

**表15 五墩村丧葬仪式空间分析**

| 物质空间 | 关系空间 | 意识空间 |
|---|---|---|
| 停放棺材房间 | 乐人与亡者之间的表演与欣赏关系；乐人与吊唁亲友之间的表演与欣赏关系；乐人与亡者之间的超度与被超度关系；乐人与亡者儿女之间的佛教宣卷者与仪式行为者关系 | 超度亡灵进入极乐世界民间丧葬仪式秩序 |
| 出殡与捧骨灰前往殡仪馆和回家的路上、殡仪馆、前院中央空地、马路边空地 | 乐人与亡者之间的超度与被超度关系；乐人与亡者儿女的仪式奏乐者与仪式行为者关系；乐人与吊唁亲友之间的表演与欣赏关系 | |

（三）基督教信仰丧葬仪式分析

在建港村相关佛教信仰的丧葬仪式中，仅在“三七”与“入葬”两仪节中邀请清音班乐人来家中奏乐助兴。下文以表格的形式归纳清音乐人以及由基督徒组成的唱诗班之仪式行为和所处物质空间，以期较为清晰地展现在仪式中清音乐人与基督徒唱诗班的对立关系（见表16）。

**表16 基督教信仰丧葬仪式之“三七”与“入葬”中清音班与基督徒唱诗班的仪式行为以及物质空间的比较**

| 时间 | 仪式程序 | 仪式行为 | 物质空间 | |
|---|---|---|---|---|
| | | | 清音班 | 基督徒 |
| 7月9日下午16:15—17:30 | 三七前夜闹忙 | 清音班到达时，基督徒们已经在后院供奉骨灰盒的房间中祷告、唱诗。清音班亦吹打开场，随后演奏丝竹乐曲，在晚饭前还清唱了三段沪剧唱段 | 前院中央空地 | 后院供奉骨灰房间 |
| 7月9日晚上18:30—21:00 | 三七前夜闹忙 | 基督徒们继续在后院房间唱赞美诗。清音班以丝竹乐曲开场，随后表演了沪剧小戏等节目 | 前院中央空地 | 后院供奉骨灰房间 |
| 7月10日上午8:00—11:00 | 三七 | 基督徒们在后院房间唱赞美诗。清音乐人以吹打开场，接奏丝竹乐曲，随后表演沪剧小戏 | 前院中央空地 | 后院供奉骨灰房间 |
| 7月10日下午14:18—16:45 | 入葬 | 送葬路上，清音乐人演奏吹打乐，到了墓地，入葬前，由基督徒唱诗、祷告。安葬完毕，再由清音乐人吹打相伴返回亡者家中，随后演奏几首丝竹乐曲 | 入葬去回路上 | 墓地 |

【物质空间】

比较清音班的奏乐表演空间与基督徒唱诗空间，可以看出二者没有重叠的现象（见图7）。由此可见，清音班与唱诗班在物质空间中表现为相互排斥。基督徒聚集的小房间内供奉着骨灰盒，而清音班的表演场地则远离祭奠亡者的小房间，以吸引前来吊唁的亲友为主（见表17）。

后院供奉骨灰盒房间：基督徒唱诗的地点

丧葬仪式主家家宅

前院中央空地：清音班演奏吹打、丝竹；表演沪剧小戏的地点

**图7　基督教信仰丧葬仪式奏乐位置图**

【关系空间】

在仪式的进行过程中，笔者与仪式中唱诗基督徒的对话已显示出，虽然清音班本身不带有宗教信仰，但由于清音班多在道教信仰的丧葬仪式中奏乐助兴，也在丧葬仪式中转换仪式角色、演唱具有佛教信仰的宣卷调，因此反对崇拜偶像的基督徒对清音班表现出排斥态度，基督徒与清音班的关系呈现为对立状态。

在仪式过程中，基督徒的仪式行为多在供奉骨灰的房间内祷告、唱赞美诗，在骨灰入葬过程中，亡者亲属特意让吹打乐停止而改由基督徒祷告、唱赞美诗，以此可反映出在仪式中基督徒与亡者之间唱颂者与聆听者关系。

因亡者生前喜好清音、沪剧，在丧礼仪式上仪式主家邀请了清音班奏乐助兴，此举体现了仪式主家意图建立清音乐人与亡者之间的表演与欣赏关系。然而前来唱颂赞美诗的基督徒所表现出的、对清音班的对立态度，淡化了关系空间中的这一层面。

此外，亡者以90多岁的高龄去世，仪式主家也希望丧事办得风光与热闹，以体现做儿女的孝道。清音班的吹打、丝竹与沪剧表演吸引了前来吊唁的亲友，在笔者拍摄的仪式过程录像中可以看到，亲友们随着清音班乐人的表演时喜时悲，颇为受到清音班所营造的丧葬仪式气氛影响。在吊唁亲友与清音班之间的欣赏与表演关系中，没有因为主家的基督教信仰而受到影响（见表17）。

【意识空间】

在南汇乡村社区丧葬仪式中，基督教信仰带有中国民间化与地方化的特点。例如骨灰下葬当天（7月10日）的唱诗形式和佛教、道教中的诵经形式很相似，需要面对着镶有亡灵照片的骨灰盒唱赞美诗；在骨灰盒入土仪式过程中，也需要集体唱赞美诗，此类似于道教丧葬仪式中骨灰盒入土时有一位道士在一旁摇铃念经；参加丧葬仪式唱诗的基督徒们也要在肩上、腰间系上两条白布，承续了南汇地方传统丧仪装束，并在南汇丧葬基本仪节——“三朝”、“出殡”、“做七”、“入葬”的时间，前往亡者家中唱赞美诗。因此可以说，在南汇乡村基督徒的意识中，仍保留了当地传统丧葬仪式的基本结构和秩序。然而，基督徒们演唱赞美诗的核心目的仍是希望通过对上帝的赞颂，祈祷亡者灵魂升入天堂。

清音班的仪式行为与南汇丧葬基本仪节“做七”与“入葬”相呼应，从而以音乐演奏象征了“做七”与“入葬”两仪节的仪式行为结构，在意识空间中对应了民间丧葬仪式秩序（见表17）。

**表17　建港村丧葬仪式空间分析**

| 物质空间 | | 关系空间 | | 意识空间 | |
|---|---|---|---|---|---|
| 唱诗班 | 清音班 | 唱诗班 | 清音班 | 唱诗班 | 清音班 |
| 后院供奉骨灰房间、墓地 | 前院中央空地、入葬去回路上 | 基督徒与亡者的关系 | 清音乐人与丧事主家及吊唁亲友的关系 | 颂赞上帝、祈祷亡灵入天堂；民间丧葬仪式秩序 | 民间丧葬仪式秩序 |

## 五、结论

本文在对南汇清音班参加的三种信仰——道教、佛教、基督教丧葬仪式的描述后，将仪式行为放置于仪式空间的三个层面——物质空间、关系空间、意识空间中进行了分析。

以“思想—行为”[①] 之二元研究视角剖析上述南汇三种信仰的丧葬仪式，则当地人的仪式信仰以及与其对应的仪式行为可分为两个部分：

其一，传入南汇的宗教——道教、佛教、基督教，其信仰与教义在经过地方化、民间化演变后，分别融入南汇社区丧葬仪式，并形成了与此三种信仰相对应的仪式行为，如道教的做道场行为、佛教的宣卷行为、基督教的唱颂赞美诗行为，成为此三种宗教信徒的丧葬仪式中所具有的信仰成分。

其二，南汇丧葬仪式对“生与死”、“阳与阴”的民间信仰观念，具体地表现在“讣闻”、“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”6个基本仪节中。

---

① 在仪式音乐研究中，相关“思想—行为”的理论阐述，可详见曹本冶教授为《中国民间仪式音乐研究·华东卷》所撰导言。

在南汇丧葬仪式中，由清音班与道教乐班或佛教宣卷者或基督徒唱诗班共同担任表演的仪式音乐，具有双重意义，既象征了丧葬仪式中的道教、佛教、基督教之不同信仰与行为，也隐喻着某一地域丧葬仪式对生与死之共同信仰与行为。

从信仰层面看，一方面，在仪式过程中仪式物质空间层面具有象征意义，因此在关系空间层面上展现出清音班与道教班社之间既合作又竞争的关系、清音乐人与佛教宣卷者的转换关系、清音乐人与基督徒唱诗班之间的排斥关系，此三种仪式关系在意识空间层面上实为反映了不同宗教信仰中对丧葬仪式秩序的认识。另一方面，三种宗教的思想内容虽各有不同，但在丧葬仪式中共同关注了生与死、现实世界与精神世界的联系，亦即物质空间、关系空间与意识空间的联系，仪式音乐是仪式行为者表达此类联系的直接手段。

从行为层面看，一方面，在丧葬仪式中，根据举行仪式主家的信仰而在上述基本仪节中加入与信仰相关的仪式行为，例如道教的“分路头”、“九幽灯”、“升仙灯”、“接渡桥”等道场，佛教宣卷中的“七十二只荷花锭”，基督教徒们的祷告和演唱赞美诗等，以此作为区分不同信仰丧葬仪式的仪式行为。与信仰相关的道教班社、由清音乐人承担的佛教宣卷角色、以基督徒构成的唱诗班，其仪式行为都力图涉及与解决亡者灵魂的归属问题，起到通神的作用，有所不同的是三种信仰所设定的灵魂归属之意识空间各异，以仪式行为供奉通达的、掌管意识空间的神灵也不同。

另一方面，清音班因其仪式奏乐行为与南汇丧葬仪式的基本仪节——“三朝”、“出殡”、“烧床祭”、“做七”、“入葬”相对应，因此，在意识空间中，清音班的表演行为成为南汇社区丧葬基本仪节的象征，例如，在“出殡”、“送葬”的行进路上，“烧床祭”的田野中，清音班以奏乐形式象征仪式进行的程序。清音班也因此成为社区中不同信仰丧葬仪式都可以延请的乐社组织。在“三朝”、“做七”两仪节的举行地点——亡者家中，清音班主要与吊唁亲友形成表演与欣赏的关系，清音班表演行为的目的也主要是营造热闹的仪式氛围，起到娱人的作用。虽然，因不同信仰的丧葬仪式供奉或祈祷的神灵各不相同，但丧葬仪式中主家力图取悦的生者都是前来吊唁的亲友。

综上所述，在丧葬仪式中，仪式音乐是联系亡者与生者、连接阴界与阳界的纽带，因此，从仪式空间的角度分析，则在南汇三种民间化的宗教——道教、佛教、基督教的丧葬仪式中，仪式音乐表达了不同信仰的仪式在物质空间、关系空间与意识空间三个层面上所具有的、相异或相同的秩序与结构。

# 江苏省扬州地区丧葬仪式音声调查与研究

姜 洁

## 一、引言

2008年冬季的一天，笔者陪同朋友一起回到苏北老家，参加了其亲属的葬礼。那是盐城市射阳县某个偏远村落。和自幼居住在城镇的我们所见所闻的简单的葬礼不同，整个葬礼持续了三天。亡者家在屋外的空地搭建了大棚，摆席宴请。村里的左邻右舍都可以来吃饭。家里的妇女们跪倒在灵堂前声泪俱下。其中还有一位司唱的人专门跪在那里。按照家中人的长幼辈分依次哭唱的妇女，边哭边念念有词；具有民族特色的唢呐以及具有西洋特色的电子琴演奏着俚曲和流行调；间歇中还有歌手唱着流行歌曲。时至夜晚，亡者家属还会一起围坐在棺材前面“叠元宝”。这一切，让学习音乐的笔者，感到好奇和神秘；原来对于“死亡”这么一件充满悲戚的事情，也可以用吹拉弹唱、鼓乐喧天的形式来表达！

在漫漫的历史长河中，各民族人民辛勤劳作，生生不息。面对死亡，他们用自己的方式来表达思念和哀悼。出于对死亡的恐惧和对祖先的崇拜，以及对神灵的敬畏，各地域形成了不同的丧葬传统，既有情感的表达，也包含着宗教的信仰。笔者参加葬礼的那段时间，已经在读民族音乐学的研究生课程班，在和导师谈及当年参加丧葬仪式的经历时，得知各地域、各民族，都有自己当地独特的丧葬习俗和仪式音乐。扬州是笔者的出生地，出于对仪式音乐的关注，以及对家乡文化的求索之意，笔者申请了去扬州调查研究当地的丧葬仪式音乐。

### （一）研究地域

“扬州”这个地名，最早见于《禹贡》，是古九州之一。早在7000多年前，境内就有土著先民生息繁衍。3000多年前的西周时期，始建干国（后称“邗”），也就是现今扬州西北郊蜀冈一带。公元前486年，吴王夫差在此筑邗城，开凿中国历史上最早的人工运河之一——邗沟，沟通江淮水系，争霸中原。楚怀王十年（前319），改筑广陵城，始称广陵。秦楚之际，最开始有了江都这个名字，隋开皇九年（589）本地始称扬州，后来又改为邗州。唐武德九年（626），扬州大都督府在此建立，复称扬州，天宝元年（742）改称

广陵郡。唐肃宗乾元元年（758），再改称扬州。[①]“扬州”这个地名经历了多次更改之后，终于在758年被确定下来。

扬州的经济自古一直非常发达，早在西周干（邗）国建立之时，扬州原始农业就有一定的基础，而且兴起了手工作坊。唐代的时候，扬州作为浩瀚大海的门户，其地理位置、经济地位相当于今日的上海。唐代之后的宋、元、明三个朝代，扬州的交通地理位置虽比较重要，但经济繁荣远不及唐时。一直到清代中期，扬州由于占漕运、盐务、河务三大要政之利，成为漕运枢纽和全国最大的盐业经销中心，两淮都转盐运使司设立在扬州，各地拥有大量钱财的商人纷纷在此聚集，从而使扬州的政治、经济地位再度上升，出现了经济发展的第三次高峰。在盐业巨额资本利益的驱动下，手工业、商业和服务业也得到了发展。1840年鸦片战争爆发后，扬州逐渐失去其漕运和盐运的枢纽地位，经济发展受到明显制约。晚清时期，扬州的私营工业尚在孕育之中。直至民国初年，现代意义的工业企业才开始在扬州出现。扬州的经济逐渐萧条，一直到扬州解放才有所好转。[②] 正是由于当时发达的经济，在吸引众多富商的同时，也吸引了大量的文人墨客，给这座城市增添了许多文化气息。虽然现在扬州的经济不如以往，但是发展依然在继续。

1982年，国务院公布了首批全国24座历史文化名城，扬州便是其中之一，1983年3月，江苏省实行市管县体制，扬州市改为省辖地级市，其位置处于江苏中部，东近黄海，襟江带淮，东界南通，西连南京，南望镇江，北接淮（阴）盐（城）。京杭大运河纵贯南北，328国道横穿东西，长江流经境域南缘。自然地理条件优越，素来被称为“苏北的门户”，是水陆交通运输的重要通道。全市除仪征、邗江、高邮湖西小部分地区为丘陵以外，其余为江淮平原冲积洲，一马平川。水域与陆地面积之比为2：8。境内有淮河、长江两大水系。[③]笔者自幼居住在扬州，那里的气候温和且四季分明。

（二）研究目的

扬州是一座历史文化古城，素来是人文荟萃之地，风物繁华之城，在这样一个城市中的丧葬仪式，是否有着其独特之处？本文意欲通过对完整丧葬仪式的参与以及观察，了解丧葬仪式与民间信仰以及文化的关系，探究丧葬仪式及其音乐的传承与变迁。

杨民康教授在其著作《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》中以“核心层次、中介层次、外围层次”分析了傣族仪式音乐的结构。[④] 笔者认为此种分析模式对思考扬州丧葬仪式音乐的结构具有非常重要的借鉴意义。本文第三部分拟将丧葬仪式音乐分为“核心—中介—外围”三个层面，分析并比较形成其风格的音乐形态要素。

（三）研究方法与研究意义

笔者通过与不同人的交流、访谈，得到完整、真实的第一手资料。在田野工作中，不

①③ 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第1—2页。

② 同①，第3—5页。

④ 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，宗教文化出版社2003年版。

违背一名研究者的道德准则，尊重受访者的意见和建议，在得到其允许的情况下，拍摄仪式的内容以及相关照片。在受访者乐于接受的情况下，用录音笔记录下访谈的内容，以便日后进行整理、总结。葬礼的整个过程，笔者都将亲自参与观察。

笔者于2012年4月至6月，去了两次扬州，采访了当地的艺人以及殡葬协会的工作人员（见表1）

**表1　受访者情况统计表**

| 姓名 | 性别 | 年龄 | 职业 |
|---|---|---|---|
| 丁大喜 | 男 | 30多岁 | 无固定职业 |
| 丁杰 | 男 | 30多岁 | 吹鼓手 |
| 庄志琴 | 女 | 30多岁 | 无固定职业，曾是扬州市歌舞团副团长 |
| 王庆峰 | 男 | 30多岁 | 吹鼓手 |
| 李阿宝 | 男 | 30多岁 | 吹鼓手 |
| 刘国胜 | 男 | 50多岁 | 吹鼓手 |
| 朱先生① | 男 | 60多岁 | 已退休，做过司仪以及殡葬协会咨询员 |
| 陈家如 | 男 | 70多岁 | 无固定职业 |

在阅读过的众多文章之中，笔者发现有关扬州地区丧葬仪式音乐的文章几乎没有，但与其相邻的安徽地区以及苏南地区，有学者做过一定的研究。例如：齐琨的《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》②、付蓉华的《池州民间葬礼音乐特色探究》③ 等。扬州位于江苏中部，属于苏北地区，与苏南仅一江之隔，如果能做好扬州地区丧葬仪式音乐的研究，便可与苏南地区的丧葬仪式音乐进行比较性研究。早在明清时期，由于盐业贸易的关系，扬州与徽州地域的商人往来频繁，这在一定程度上带来了两地文化交流的深入。从长江流域的丧葬仪式音乐比较研究角度看，扬州是对安徽南部和江苏北部进行比较研究的一个重要区域。因此，做好扬州地区的丧葬仪式音乐研究，可以建构苏南、苏北以及安徽地区比较研究的桥梁。

中国有很多的传统音乐都保留在现今能看到的丧葬仪式之中，丧葬仪式是传统音乐的重要载体，对于丧葬仪式音乐的研究，能够进一步保护与传承民间乐种及当地文化。孟子曾言："养生者，不足以当大事，惟送死，可以当大事。"④ 一场丧葬仪式，体现着亡者家属对去世亲人的怀念与尊敬，仪式中的音乐，不仅能起到超度亡灵（逝者）的作用，同时

---

① 受访者姓朱，因其不愿透露姓名，笔者在文中称其为朱先生。

② 齐琨：《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》，《中国音乐学》2010年第2期，第32页。

③ 付蓉华：《池州民间葬礼音乐特色探究》，《重庆科技学院学报》（社会科学版）2010年第10期，第153页。

④ 见《孟子·离娄》（下），第13章。

还能够起到安抚家属（生者）悲痛心情的作用。在整个家族遇到重大变故的时候，丧葬仪式往往具有重构家族关系，增强家族凝聚力的作用。

本文分三个部分进行论述，首先对扬州地区与丧葬有关的人文背景以及民间信仰进行介绍，并且阐述1956年之前的丧葬仪式概况。第二部分为仪式实录，第三部分拟分析扬州丧葬仪式音乐中的“核心—中介—外围”三个层次。

## 二、扬州地区丧葬仪式概况

丧葬，是人生礼仪中必不可少的一个部分。历史上的各个朝代，无论是达官显贵还是寻常百姓，多倾尽所能、竭尽财力，将葬礼办得隆重，让亡者可以风光体面地入土。死亡，对于活着的人来说，是一种不可知，一种恐惧的状态。亲人的离开，令活着的人深感悲痛，甚至无法面对，人们借助信仰的力量、约定俗成的方式慰藉生者、祭奠亡灵，希望自己的亲人能够在另一个世界安好，并因此能庇佑他的子孙后代幸福安康。

### （一）人文背景

#### 1. 人文历史

扬州历来不仅经济发达，且人文荟萃。据清代学者统计，唐代诗人中到过扬州并有作品传世的多达60余人，歌颂扬州的诗篇数以千计。孟浩然、李白、白居易、杜牧、张祜等诗人都在扬州留下过不朽的诗篇。李白的“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州”，直到现在仍被许多人传诵。杜牧的“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”，不仅写出了月下二十四桥的景致，更是抒发了与友人欢聚的无限向往。扬州籍诗人张若虚赞美家乡的长篇《春江花月夜》，被誉为“以孤篇压全唐”之作。[①] 正是这些诗人的到来，让扬州的风景与文化韵味相互融合，流芳百世。

唐代诗人张祜撰有一首《纵游淮南》，诗曰：“十里长街市井连，月明桥上看神仙。人生只合扬州死，禅智山光好墓田。”诗人选取了一个特殊的角度来赞颂扬州，生前能够在繁华浪漫的扬州城居住，便是极好的，即便是死后葬在扬州，也是一件享受之事。不仅是唐代的张祜有此想法，到了清代，《儒林外史》的作者吴敬梓在去世的前几天，与朋友一起喝酒作乐，喝到兴致正高时，突然高声诵读“人生只合扬州死”之句，结果几天后就卒于旧城扬州琼花观街族人家中。程晋芳后来作诗《哭敏轩》来吊唁他，诗中有这样一句话：“生耽白下残烟景，死恋扬州好墓田。”唐代张祜的诗与清代吴敬梓的死，二者之间当然没有必然的联系，但从民俗学角度来看，都是一种“事死如事生”的民俗心理。[②] 人们都觉得，活着的时候生活在一个景色宜人、经济繁华的城市，就算是去世了，在阴间也能够享受同样的境遇。

---

① 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第5—6页。

② 曹永森：《扬州风俗》，苏州大学出版社2006年版，第134页。

2. 民间信仰

扬州地区的民间信仰大多与大自然崇拜以及神仙崇拜有关，例如遇到婚嫁喜庆的时候，常常用到龙凤呈祥的图案，每逢天旱的时候，都会有求龙祈雨的活动，人们除了崇拜观音菩萨，还崇拜各路的神仙：山神、河神、雷神、火神等等。[①] 本文所写的是丧葬仪式，因此着重阐述和丧葬有关的民间信仰。

天地崇拜：旧时，各家在堂屋的福柜正中，都设有“天地君亲师”的牌位，供奉为“家神”。而地神则是土地公和土地婆，除了在街头庄尾的“土地庙”中受到常年祭祀之外，每年二月初二的“土地会”，也可受专门祭祀。土地庙内主要是土地公和土地婆的塑像，逢年过节，人们都要到土地庙去烧一炷香，乞求神灵保佑庄稼丰收、人口平安。传说二月初二是土地菩萨的生日，二月初一晚，有些求子心切的人，就带着香烛、猪头三牲（猪头、公鸡、鲤鱼）以及给土地公、土地婆做的披风，到土地庙去为其暖寿，以求神灵保佑得子。初二这一天，农民备置祭品，带上香烛，到土地庙去祭祀土地神，这些活动有的人把它叫做“土地会”。如今这个风俗已经逐渐消失（天地多已成为象征性的提法），但在少数边远农村，近几年曾又有土地庙出现，但随即受到广大农民的反对而被拆毁。[②] 在人们的想象之中，人去世后，灵魂不会即刻消失，而是停留在本村的土地庙中，所以丧葬仪式中送“三道饭”，就要送往土地庙。

看风水、批殃榜、择日：看风水也称为“相宅”，即观察住宅[③]基地和坟地[④]周围的气数和形势，以图避祸得福。看风水者俗称“阴阳先生”。相宅时，“阴阳先生”手持罗盘，通过观察指针的方向来得知方位，辨识吉凶。一般多以和气运、命运犯冲的地方为凶，空阔无碍的地方为吉。又杂以阴阳五行之说，避开冲犯，以为宅地贯气，便可使子孙升官发财，岁岁平安。否则，必会有横祸飞来。除了为活着的人相宅之外，阴阳先生还要为死者“批殃榜”，民间称之为“开七单子”。“殃榜”上注明死者出生和死亡的年月日，先按死亡之日起算，每7天为一个“七期”；再按相生相克的原理，找出犯冲最大的一个七期，即为“犯七”，到时需延请僧道念经消灾。另外，还排算出死者入殓、出殡的吉日吉时。旧时，无阴阳先生出具的“殃榜”，官府不准安葬死者。择日是按照所谓星命之说，将日期分为“黄道吉日”和“黑道凶日”，以趋吉避凶；或者将天干、地支、二十四节气与五行结合，按相生相克之说，把全年各天分为吉凶宜忌，人们逢宜方作，遇忌则止。[⑤]“开七单子”这个习俗，一直延续至今，亡者家属一般会找和尚为亡者开具七单子，但是择日的旧俗已经淡化。

在扬州地区，与宗教有关的民间信仰有佛教、道教、基督教、伊斯兰教以及天主教。

---

① 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第3518—3519页。

② 叶尚鼎：《扬州风俗实录》，南京出版社2004年版，第77页。钱传仓：《扬州民俗》，方志出版社2003年版，第8—9页。

③ 俗称“阳宅”。

④ 俗称“阴宅”。

⑤ 叶尚鼎：《扬州风俗实录》，南京出版社2004年版，第83—84页。

道教是在中华文化土壤中逐步孕育而成的宗教，虽然道教定型于东汉中期，但西汉时代，广陵，也就是现在的扬州，就有原始道教的寺庙和道士活动；佛教传入广陵在东汉末叶；伊斯兰教传入扬州在唐代中叶；扬州回族、汉族杂居，其教曰天方，也就是伊斯兰教；西方来传教的人有新旧两派，新教就是耶稣，旧教就是天主教，天主教传入扬州在元代中叶。这些宗教在扬州地区活动，成为扬州地区文化的重要组成部分。1966 年开始的“文化大革命”运动，历经十年浩荡，各种宗教都受到了冲击，宗教场所遭到破坏，宗教职业者遭受打击，宗教活动被迫停止。1978 年以后，扬州地区佛教、伊斯兰教和天主教、基督教（新教），根据国家宗教政策的规定而陆续恢复宗教活动。[①] 宗教活动恢复后，丧葬仪式中才逐渐恢复和尚放焰口这个仪节。

扬州自建立以来，一直是个风景秀丽、文化底蕴丰厚的城市，从西周至鸦片战争，扬州经历了繁荣、衰退再繁荣，随着社会的发展，在经历了“文化大革命”等一系列动荡之后，这座城市终于又趋于平静，与民间信仰有关的各类仪式也逐渐恢复。

（二）1956 年以前扬州丧葬仪式概况

本文之所以选取 1956 年为时间的分界点，是因为 1956 年国家提出了将土葬改为火葬，对丧葬仪式会有些许影响。表 2 是 1956 年之前的丧葬仪式以及用乐情况。

**表 2　1956 年前丧葬仪式及用乐种类**

| 仪节 | 仪式行为 | 用乐种类 |
| --- | --- | --- |
| 预营 | 老人生前选取闰月，请工匠为其制作死后的穿戴和棺材 | 无 |
| 初终（洗尸） | 老人在弥留之际，孝子孝女为其理发，擦洗身体，换上寿衣 | 无 |
| 停尸 | 将亡者从屋内放到灵堂 | 大号、唢呐吹打曲牌 |
| 招魂 | 把亡者病床上的枕头扔上自家屋顶，扔的时候，亲属在院子里挥动亡者穿过的外衣，边挥边喊亡者的名字，喊过三遍之后，再将此外衣覆在亡者身上 | 无 |
| 报丧 | 孝子手提“哭丧棒”按顺序去各家通知亲友 | 无 |
| 吊唁 | 祭奠死者并对其家属进行慰问 | 唢呐吹打曲牌 |
| 盖脸 | 丧主为亡者盖上“蒙脸布”或“蒙脸纸” | 大号 |
| 破孝 | 丧主分发孝服给亡者的子孙和亲属穿戴 | 大号 |
| 送饭 | 送“三道饭”，送往土地庙 | 唢呐吹打曲牌 |
| 入殓 | 将亡者放入棺材，丧主钉下“子孙钉” | 大号 |
| 放焰口 | 请僧人来为亡者超度 | 僧人唱念 |

---

① 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社 1997 年版，第 3009—3010 页；徐谦芳：《扬州风土记略》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 60 页。

（续表）

| 仪节 | | 仪式行为 | 用乐种类 |
|---|---|---|---|
| 守灵 | | 捉天鹅，孝子要报更 | 唢呐吹打曲牌 |
| 出殡 | | 长孙扛“招魂幡”，孝子手拿“哭丧棒”，吹鼓手跟随着棺材，一路前行，沿路要撒“买路钱”，还会有“路祭” | 唢呐吹打曲牌 |
| 下葬 | 定向 | 由风水先生指出棺材的朝向 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 暖坑 | 在坑中放入杂草，点燃 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 焐坑 | 孝子跳入坑中蹲一会儿 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 分金 | 亲戚朋友向坑中撒些碎银和硬币 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 兜宝 | 孝子及其他直系亲属用衣服接住填坑时的土 | 唢呐吹打曲牌、大号 |
| 复三 | | 直系亲属回到墓地，摆上供品，磕头。再把土填得更严实一些 | 无 |

笔者于2012年4月下旬，在扬州客车厂附近拜访了扬州市殡葬协会的朱先生。朱先生今年已经60多岁了，之前一直是丧葬仪式的司仪，自殡葬协会成立后，就在那里负责丧葬业务的咨询，现已退休。据朱先生说，“新中国成立之后，为了节约土地资源，1956年开始提倡实行火葬。”与其交流后，得知了一些1956年之前扬州的丧葬仪式情况。2012年5月，笔者又去了一趟扬州，在文化馆遇到了已经70多岁的陈家如先生，他也告知了笔者一些1956年之前丧葬仪式的情况，虽然陈先生今年已经70多岁，但他还在坚持做吹鼓手，并且于每周二下午去文化馆为市民演出扬剧。在仪式的现场，笔者和刘国胜先生、丁杰先生也有所交流，之后，笔者又结合《扬州市志》第七十六篇第四节：丧葬以及《扬州民俗》、《扬州风俗》、《扬州风俗实录》这三本书中有关丧葬的内容，作了如下总结：

在扬州地区，一般情况下，人去世之后，要在家至少停尸三天后才能入殓，俗称“搁三朝”，以防亡者是一个“假死”的状态，除此之外，也可以等亲属赶来见亡者最后一面，如果直系亲属中有人要从很远的地方赶回来“奔丧”，也有停五天或者七天的，最长的可以停九天①。夜里12点之前去世的，称为“大三朝”，12点之后去世的，称为“小三朝”。

1. “预营”

旧时，老人都习惯在生前选取闰月，请工匠为其制作死后的穿戴和棺材，俗称为“寿衣”、“寿鞋”（又称“老衣”、“老鞋”）和“寿材”。寿衣选料不能用“洋布”，宜用“土布”和丝绸，但又不可用缎子，以免“缎（断）子绝孙”；也不能用毛料、皮料，据陈家如先生说，“用皮毛的料子，亡者来世有可能变成动物”。衣服颜色忌用黑色，多为蓝色、藏青色。② 朱先生告诉笔者，寿衣的数量要做3条裤子、5件上衣，这种做法叫做“三腰五

① 如果是非正常死亡，停的时间会长些。

② 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第3141页。

领”，式样多数是旧式的中装，但衣袖要特别长，能盖住本人手指。此外，寿衣无论是上衣还是裤子，均不能用纽扣，只能用布带扎系。人们都认为，离世后的人仅处在“灵魂”的状态，不会解扣。寿材本称“棺材”，根据其谐音，喻义子孙会升官发财。寿材的材身外逐年增刷多层黑漆，材头、材尾两块要刷红色，男材的材头写一“寿”字，女材则写一“福”字，豪华的还要刻上云鹤等图案；制作寿材所选取的木材多为杉木，考究的用楠木。寿材做好之后，大多数人在生前便请风水先生选择好墓地，俗称“寿圹”。有的老人还与老伴选定将来合葬的寿圹。选定寿圹时，要就地敬奉山神土地，并埋下宝瓶、五色线、太平铜钱等物，以作吉兆。[①] 人们都觉得，等他们到了阴世，能够用上在阳世所准备的钱财。

2. “初终”、“停尸”、“报丧”

病者在弥留之际，孝子孝女要为其理发，擦洗身体，换上寿衣，陈家如先生回忆说：“最好请内行穿衣”，这样可以让亡者得以干净体面地离开人世。

朱先生描述了一下停尸的过程：

> 咽气后，把尸体放在门板等木质的板上，从屋内放到前厅，也就是灵堂，头朝南，脚朝北。还要在死者口中放上一枚铜钱，称作“含口钱”，同时点亮头灯和脚灯，以照亮死者去“阴间”的道路，这个灯被叫做“引路灯”。亡者头前要放一碗夹生饭，俗称“倒头饭”。[②]

在人们的想象中，通往阴间的道路很黑，没有灯光，亡者便会看不见路。陈家如先生说：“将亡者从屋内放到屋外时，要吹大号，接着吹鼓手要吹奏。”旧时，还有一项奇怪的仪式，要把亡者病床上的枕头用力扔上自家房顶。扔的时候，有亲属在院子里挥动亡者生前穿过的一件外衣，一边挥舞一边呼喊亡者的名字，喊过三遍之后，再把这件外衣覆盖在亡者身上，这个做法，扬州人叫做“招魂”。如果“招魂”后，亡者还不能复苏，就要开始筹办丧事。[③] 孝子手提“哭丧棒”开始报丧，先去丧主家[④]，再去其他亲友家，先报亲戚，后报朋友、邻居。朱先生说，这些亲友，在扬州被称为“三姨娘六舅母”，媳妇的娘家则由媳妇亲自去报丧。在孝子报丧的同时，家中的其他眷属忙着布置灵堂、准备供品、请吹鼓手等事宜。

朱先生告诉笔者：

> 旧时灵堂的布置，现在在有些电视剧中依稀能看见一点，用绸制的被单贴在墙中间，被单颜色一般为红色或紫色，上面有黑色的“奠”字。有钱人家还会用白布或者

---

① 叶尚青：《扬州风俗实录》，南京出版社2004年版，第42页。

② 2012年4月20日采访朱先生。

③ 曹永森：《扬州风俗》，苏州大学出版社2006年版，第135页。

④ 丧主是指亡者的哥哥或弟弟。丧父时，伯父或叔父为丧主；丧母时，舅舅为丧主。

黑布做成球，挂在灵堂的两侧。九十岁以上去世的人门口挂红绸。挽联挂在“奠”字的两边，各家写的内容不一样。供品一般是鱼、大粉、青菜豆腐和红烧肉四样。供品前放两支白蜡烛和三根香，从去世一直到下葬期间不能熄灭，喻义为“香火不断”。“倒头饭”上要插三根筷子，一根给来接走亡者灵魂的差人，两根给亡者。这碗饭自家人不能烧，要请老太太或者寡妇烧，丧家要封红包给烧饭的人。供品和饭都要烧得半生不熟。[①]

3. “吊唁”、“入殓”

前来吊唁的亲友衣服颜色必须为素色，至亲或者挚友，还有哭丧这个礼节，孝子要陪同宾客一起哭。刘国胜说：

只要看见有人来，吹鼓手就要开始吹奏，以此为信号，提醒主家有人到访。宾客来时，除了要去棺材跟前磕头，还要带一些别的东西，好比说现钱、大钱[②]、挽联等。[③]

据朱先生回忆“入殓”前，还有一些仪式环节：“盖脸”、“破孝”、“还身”以及“送饭”。

4. “盖脸”、“破孝”

丧主来到亡者家，见过死者尸体后，由孝子向丧主汇报死者的死亡经过和办丧事的打算，丧主要仔细看看亡者是不是正常死亡，如果丧主没有什么异议，便为死者盖上“蒙脸布”。蒙脸布也可以是纸质的，又叫做“蒙脸纸”，盖上后，便不能再揭开。陈家如先生说：“盖脸的时候要吹响大号。”接着，就由丧主主持“破孝”，即由丧主分发孝服给死者子孙和亲属穿戴。孝子头戴孝帽，孝帽的左右各有用其布叠成的角，角下挂一根麻丝，麻丝下坠一棉花球，丧父时坠在左边，丧母时则坠在右边；腰系白布，并系草绳；鞋蒙白布（或麻布）。“披麻戴孝”是专指孝子身上的孝服。儿媳和女儿头披白布，腰系白布，鞋蒙白布（或麻布）。侄儿、女婿：头戴孝帽（两边不系棉球），腰系白布，鞋钉红布。孙辈，头戴孝帽（正面钉一块红布，两边不系棉球），腰系白布，鞋钉红布。重孙辈：头戴红布帽，鞋蒙红布。玄孙（又称为“灰孙”）辈：头戴灰布孝帽。在入殓之前，孝子要去剪头发，并且用红纸包着，叫做“还身”，这是孝道的一种体现，如果这时候不剪，就要等到“六七”之后才能剪。[④] 陈家如先生说：“这里是有音乐的，破孝开始的时候乐队吹响大号，接着播放哀乐，或者是轻轻吹笛子，也可以轻轻拉二胡。”破孝的气氛比较严肃，音

① 2012年4月20日采访朱先生。
② 纸钱。
③ 2012年5月17日采访刘国胜。
④ 根据朱先生的叙述整理。

乐在这里起到衬托气氛的作用。

5. “送饭”

一共要送三次，又叫做送“三道饭”，把饭送往本村的土地庙，旧时认为，人死之后，其灵魂不能立即到达阎王那儿，而是要暂时留驻在本地的土地庙里，送饭到土地庙，好让亡者在阴间有饭吃。孝子送饭的时候，吹鼓手要一边吹一边跟在后面，把饭送到土地庙后还要烧纸。[①] 陈家如先生在这儿强调：送完饭之后也一定要“不走回头路”。

入殓时，亡者家属最为悲痛，一般都会放声痛哭。一旦盖上棺材之后，便再也见不到亡者了。旧时入殓俗称“关殓”。由请来的 8 个壮工将亡者抬入棺材，并将其生前心爱的器物（俗称“明器”）和专为死者做的菱形枕头、铺盖等放入棺材。[②] 朱先生说，孝子去请丧主封棺的时候要头顶着一个筛箩，筛箩中有一缕孝子的头发，一段松柏树枝，一把用红布裹着的斧头和一些棺材钉以及给丧主的红封子[③]。

封棺材时，孝子要跪请丧主“执钉”，丧主在棺材的材头钉下“子孙钉”，按照性别，男左女右，在扬州，这也是一个孝子尽孝道的仪节。其余的钉子由抬重的人钉上[④]。据朱先生介绍，钉上“子孙钉”，不仅仅是一种孝，还意味着这个老人是有后代的，而不是孤寡老人。

6. “放焰口”、“守灵”

据朱先生回忆：

> 第一天的晚上和第二天的晚上，主家都会请来和尚或者尼姑“放焰口”，有的人家则是请来道士，叫做“打醮”，其用途都是用来超度亡灵。孝子需要“守灵”，陪伴亡者度过漫漫长夜，除了和尚，还有的人家会请来吹鼓手一起，称之为“水陆道场”。第二天晚上和尚放焰口叫做“关奠”，意思是过了这一天便要下葬，不能再接受亲友的吊唁，吹鼓手在夜里 11 点到 12 点的时候要“捉天鹅”，开始时吹奏大号，接着唢呐和打击乐奏各种曲牌，吹至后半段时，大号象征性地学鹅叫几声，喻义亡者“驾鹤西去”。除此之外，孝子还要“报更”，每更天吹鼓手都会吹奏，孝子要去亡者面前磕头，一直要报到“五更”。孝子的膝盖都有可能会跪肿。[⑤]

陈家如先生在这里补充了一点，“有时唢呐还会吹响公鸡叫三声，表示天快亮了”。

7. “出殡”、“下葬”

刘国胜先生说：“出殡的时间尽量要早，不能迟，第三天的一大清早，送葬的家属与亲戚朋友就要到齐，然后绕棺材一圈。”坟地一般由风水先生在亡者生前就已选好，由本

---

① 根据朱先生的叙述整理。

②④ 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社 1997 年版，第 3142 页。

③ 红封子指红包。

⑤ 2012 年 4 月 20 日采访朱先生。

村抬重的人负责抬棺材。出殡的时候，长孙扛“招魂幡”，幡上写着“西方接引”；孝子手拿“哭丧棒”，吹鼓手队伍跟随着棺材，后面是其他亲属及朋友，一路上，吹鼓手吹吹打打向着墓地前行，沿路要撒“买路钱”（草纸或白纸打成铜钱眼做成）。途中，有些亲友会设下“路祭”。棺材要停下来，祭完后，供品由在场的人抢着吃掉。[①] 朱先生说，到了墓地后，先由风水先生指出棺材在坑中的朝向，叫做“定向”，一般指向南方，但不能是正南。笔者曾经询问朱先生，为什么不能是正南？朱先生回答说，在中国，只有故宫（紫禁城）的方向才是正南，民间的方向指用都要偏一些。接着要在坑中放进杂草，并且点燃，这个步骤叫做“暖坑”，孝子要跳入坑中“焐坑”，上来之后，亲戚朋友向坑中撒些碎银或者硬币，这个叫做“分金”。这些钱是要给挖土工人的。放入棺材的时候，有人在旁边说好话，类似于子孙后代升官发财，接着开始填土，如果是夫妻俩并葬，要有一个“过桥板”，用红纸或者红布裹好，放在坑中。填土的时候，孝子要第一个上前，拿衣服兜住一捧土，其他直系亲属按辈分接土，叫做“兜宝”。待土填好后，将招魂幡和哭丧棒插入土中。[②] 三天的丧葬仪式到这里算是一个结束，亲友们要吃糖和糕，还要“跨火”，以此图个吉利，驱走邪气。所有的人都不从来时的路回家，要绕着道走，称之为“不走回头路”。三天后，家中亲属来看看墓地的土有没有严实，再供上供品，烧纸，叫做“复三”。[③]

以上是从老人弥留到下葬的仪式过程，除此之外，朱先生说：

> 人死后，家里人会请来和尚，或者尼姑，根据死者去世的日期，写下“七单子”，每七天是一“七”。贴“七单子”还有讲究：死者年满六十岁的，“七单子”贴得端正；不到六十岁的，“七单子”要斜着贴。每七都要“烧七”，即办几个供菜，有的人家还每七供一碗（七只）生水饺，烧钱化纸，向遗像或灵柩叩拜祭奠。祭奠完，“头七”扔掉一只水饺，“二七”接着扔掉一只水饺，一直到最后，把水饺都扔完。“烧七”中，“六七”当日较为隆重。这天，女儿要办六大碗菜来“换饭”[④]：一碗红烧肉，一碗烧鱼，一碗整鸡，一碗大粉，青菜豆腐还有一样蔬菜，来祭奠已亡故的父亲（或母亲）。[⑤]

朱先生特地强调：“蔬菜一定不能是蒜苗，也不能是韭菜。”

灵牌（俗称“亡人牌”），需在“六七”前用木板（考究的用栗木板）做成，下装底座，以便竖立。灵牌做好后，找一个字写得很好的人用毛笔在上面写：“先父（或先考）×××之主位”，或“先母（或先妣）×××之主位”。但是，“主”字不能写全，只能写

---

① 叶尚鼎：《扬州风俗实录》，南京出版社2004年版，第44页。

② 根据朱先生的叙述整理。

③ 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第3142页；钱传仓：《扬州民俗》，方志出版社2003年版，第73页。

④ 俗话说：“六七不食自家饭。”

⑤ 2012年4月20日采访朱先生。

成“王”字，直到“六七”这天，由孝子请丧主用朱笔在“王”字上加一红点，才成全“主”字。这个被称作“点主”。“六七”这天，除了要“点主”，还有烧纸房子的习俗，并且请僧尼来放焰口，有钱人家每“七”放一台，叫做“七七做”。一般人家只在“六七”这天放一台焰口，超度亡灵。① 朱先生说，“除此之外，有些人家百日，周年都会请和尚到家里或者去寺庙放焰口，为亡者消罪，使其能够不下地狱受苦受罪。”

8. “回避”

“人死，以殁日干支推算离魂日，如其日数，其魂来复，谓之归煞，举室迁避。”② “阴阳先生”进门后，要算死人的灵魂是死前几天出窍的，然后再算死后几天阴魂要回家“探家”，又叫做“回阳”。到了这一天的夜里，在灵柩前或遗像前供两碗水饺，全家人要外出住宿回避，俗称“让”。这一天，家里人要在死者生前住的房间里，按照死者生前的摆设（包括床、被、鞋子等）重新办置起来，并在房间四周挂（或贴）上红纸。有的人家还在家中所有的钉、钩上挂上红纸，用以避邪。一切布置停当，有的地方全家人被亲友请去吃晚饭，吃过晚饭就在亲友家过宿；有的地方请亲友来家吃饭，要吃午饭和晚饭两顿，晚饭后全家再到亲友或邻居家去住宿，让死者阴魂回来“探家”。第二天清早，全家人回来先放鞭炮，将邪气驱走，再进家。这一夜，因为“让”而使小偷趁虚而入，被盗窃的情况时有发生。所以有的地方有些人家在这天晚上请来四个男人，在家中打牌守夜，称为“坐夜”③。人们之所以要“让”，是因为“阴阳先生”算到这一天亡者会回家，过了这天后，亡者的灵魂就会去投胎，不会再回来了。

朱先生特地向笔者交代了一下在葬礼中，女儿固定要做的事情以及注意事项：

（1）请吹鼓手。

（2）烧“七斤四两”，不能叠，只能整张烧，一定要全部都烧完。烧剩的灰，抓三把，放在红纸中包好，写上自己名字，放在冷铺上。

（3）“六七”时要“换饭”，换成女儿烧的六大碗：整鸡、整鸭、整鱼、红烧肉、青菜豆腐以及凉粉。

主家吃饭的时候，吹鼓手也是同坐一桌和大家一起吃饭，上桌的菜也是有所讲究的，叫做“八大碗”，猪肉、鸡、鱼、豆腐、青菜、牛肉、凉粉，还有一个随便什么蔬菜，但是蒜苗和韭菜是一定不能有的，而且不能有粥和面条。人们认为，喝了粥，亡者在阴间便会踩到水，吃了面条，会把亡者锁住，使其行动不便。④

1956年之后，逐渐实行火葬政策，与土葬有关的一些仪式正在简化，自1978年，伴

① 钱传仓：《扬州民俗》，方志出版社2003年版，第72页。

② 徐谦芳：《扬州风土记略》，江苏古籍出版社2002年版，第55页。

③ 同①，第73页。

④ 2012年4月20日采访朱先生。

随着改革开放的脚步，在城市中葬礼办得越来越简单，有些习俗只有在农村才能看见。还有一些习俗已经渐渐消失，如果不能加快步伐将它记录、保存，一些文化也将随着人们的老去离世而消逝。

（三）仪式实录

自实行殡葬改革以来，大部分地区都已经改土葬为火葬，而且随着人们生活节奏的加快，丧葬仪式已经没有旧时那么的复杂，但是所简化的内容并不是非常多。

1. 三天仪式过程及用乐

表3是2012年5月17日至19日笔者在扬州参加的一次丧葬仪式环节及用乐种类：

**表3　仪式实录**

| 时间 | 仪节 | 仪式行为 | 用乐种类 |
| --- | --- | --- | --- |
| 第一天 白天 | 停尸 | 水晶棺材放入灵堂 | 大号、唢呐吹打曲牌 |
|  | 报丧 | 孝子打电话或者发短信通知亲友 | 无 |
|  | 盖脸 | 丧主拿“蒙脸纸”放在水晶棺上亡者脸的部位 | 大号 |
| 第一天 晚上 | 放焰口 | 和尚超度亡者 | 僧人唱念 |
| 第二天 白天 | 破孝 | 丧主按辈分发不同颜色的袖章 | 大号、哀乐 |
|  | 送饭 | 将饭送到路口，送两次 | 唢呐吹打曲牌 |
|  | 入殓 | 亲属封棺后，丧主钉下“子孙钉” | 大号 |
| 第二天 晚上 | 放焰口 | 和尚为亡者超度 | 唢呐吹打曲牌 |
| 第三天 白天 | 出殡 | 吹鼓手跟随灵车和亲属，一路出小区，有一个“路祭”。火化后，孝女手捧骨灰盒，孙子和外孙子持“引路幡”，吹鼓手跟随走向墓地 | 唢呐吹打曲牌 |
|  | 下葬 | 先“暖坑”，接着由孝女“焐坑”，亲戚朋友往墓穴中扔钱，有人在旁说“好”。放入骨灰盒时风水先生要“定向”，最后封穴 | 唢呐吹打曲牌、大号 |
|  | 复三 | 绕墓地一周后回到原地烧纸、鞠躬 | 无 |

与1956年前的仪式相比较，发生变化的地方有：

（1）“停尸”：旧时是将亡者从里屋移至前厅（灵堂），现在是从灵车上抬入灵堂内；

（2）“报丧”：旧时孝子要手提“哭丧棒”，按照顺序一家家去报，现在孝子按顺序打电话或者发短信通知；

（3）“破孝”：旧时由丧主分发孝服，现在由丧主分发袖章；

（4）“送饭”：旧时送往土地庙，送三次，现在送往路口，送两次；

（5）“守灵”：旧时有“捉天鹅”和“报更”，现在只是孝子守夜；

（6）“下葬”：旧时有“兜宝”这个仪节，现在没有了；

（7）“复三”：旧时三天后进行，现在下葬当时就可以进行。

表4为1956年之前与2012年的仪式环节以及用乐种类的比较：

表 4　1956 年前与 2012 年仪节及用乐对比

| 仪节 | | | 用乐种类 | |
|---|---|---|---|---|
| 1956 年前 | | 2012 年 | 1956 年前 | 2012 年 |
| 预营 | | 无 | 无 | 无 |
| 初终（洗尸） | | 洗尸 | 无 | 无 |
| 停尸 | | 停尸 | 大号、唢呐吹打曲牌 | 大号、唢呐吹打曲牌 |
| 招魂 | | 无 | 无 | 无 |
| 报丧 | | 报丧 | 无 | 无 |
| 吊唁 | | 吊唁 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌、流行音乐 |
| 盖脸 | | 盖脸 | 大号 | 大号 |
| 破孝 | | 破孝 | 大号 | 大号、哀乐 |
| 送饭 | | 送饭 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| 入殓 | | 收殓 | 大号 | 大号 |
| 放焰口 | | 放焰口 | 僧人唱念 | 僧人唱念、扬剧 |
| 守灵 | | 守灵 | 唢呐吹打曲牌、大号 | 无 |
| 出殡 | | 出殡 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| 下葬 | 定向 | 定向 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 暖坑 | 暖坑 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 焐坑 | 焐坑 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 分金 | 分金 | 唢呐吹打曲牌 | 唢呐吹打曲牌 |
| | 兜宝 | 封棺 | 唢呐吹打曲牌、大号 | 唢呐吹打曲牌、大号 |
| 复三 | | 复三 | 无 | 无 |

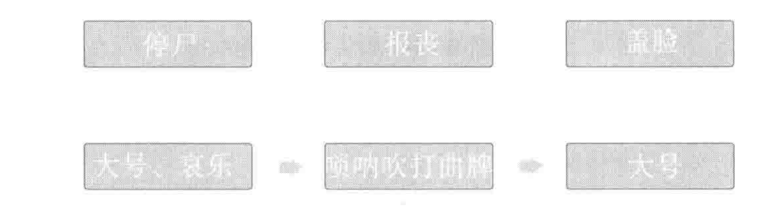
比较过去和现在，仪节基本上没有变化，由于社会的不断发展以及殡葬政策的改变，导致一些仪节有所简化。现在仪式的详细内容，将在下文中有所介绍。

笔者于 2012 年 5 月 17 日至 5 月 19 日在扬州市广陵区福泽园小区参加了亡者陈盛兰的葬礼。陈老太太享年 82 岁，有一个儿子（已去世，留下一个儿媳妇和一个孙子），以及女儿一家。亡者的家庭情况比较特殊，虽然居住在城区，但是家中很多亲戚尚在农村，对于这次葬礼的操办，依然是按照湾头（扬州城东北郊区）等村子里的习俗来进行。由于小区人口居住较为密集，为了夜晚不影响其他居民的休息，所以没有搭台唱扬剧（以扬州方言演唱的地方戏曲），其实在扬州郊区周边的某些村子里，家境不是很富裕的人也只是请和尚（或者道士）来作法超度，并不搭台唱戏，村子里的富人才会两者都请。一般情况下，晚上唱的扬剧，是类似于《七女拜寿》、《秦香莲》等苦戏，最多唱三个小时。

**2012 年 5 月 17 日　第一天**

第一天的仪式有“停尸”、“报丧”、“盖脸”等环节，仪式用乐的对应关系如下图。

仪式环节：




用乐：

图1　仪式用乐对应关系图

笔者被告知有人去世的时候，灵车以及吹鼓手等都在赶往亡者家的路上，得到消息后，笔者也立即前往。

亡者家在小区的最里边，当笔者赶到的时候，吹鼓手们已坐在树荫底下摆弄着各自的乐器，一共有4个人。两个人在给自己的唢呐校音，还有两个人分别敲着鼓和镲，树边上还靠着一把类似于喇叭的乐器，柄很长（后经刘国胜介绍，它叫做大号）。屋门口坐着几个神色凝重的人，望着里屋出神。草坪上已经有了几个花圈，有纸扎的，也有鲜花绕成的。最里面的一块空地上搭了一个大棚，内有8张大圆桌，一男一女正在忙着洗菜。听司仪说，亡者生前住在楼上，因为这块空地便于搭棚，便将灵堂设在了一楼的一间平房里面。在村子里，丧家都会搭那么个大棚子，用来招待前来吊唁的宾客，以及吹鼓手等服务人员，这是所谓的“期丧筵乐”。

扬州的“期丧筵乐”这种风俗，已经保留了很久。清雍正年间编撰的《扬州府志》卷一十载：“朝祖之夕，演剧开筵，声伎杂沓。”[1] 清嘉庆年间的《重修扬州府志》亦云：“近日扬城治丧，灵前笙簧丝竹之音胜于哭泣。”[2] 据亡者的女婿说，请厨师到家中搭棚烧饭，既能省事，又能省钱，每天是500元的标准，比起去饭店用餐，能省下不少费用，而且尊重村子里的习俗，来的亲戚们对此都非常满意。过去，丧事一般都不作大的操办，最常见的是一碗红烧肉、一碗红烧鸡块、一碗烧鱼、[3] 一碗炒豆苗、一碗炒豆粉、一碗炒蛋，现在上菜时规矩和以前一样，粥和面条以及蒜薹和韭菜是禁忌，除了三碗荤菜和炒豆粉没有变化之外，其他素菜可以由厨师随意准备。

笔者到达的时候水晶棺材已经停放在了屋内，灵堂也已布置妥当，等司仪空闲的时候，和他简单聊了几句，司仪名叫丁大喜，是个佛士，除了担任此次葬礼的司仪外，晚上“放焰口”也会参与。亡者家属都称他为丁大师。丁大喜说，他从事这个职业已经二十多年，小时候一直在佛学院念书，离开佛学院之后就参与超度等法事，也算是一种兴趣爱好吧，而且也能挣钱，解决温饱，就是有的时候太辛苦，几乎每天都有主家会找他。最开始只是单纯的参与佛事，慢慢地看熟悉了葬礼，也就开始担任司仪。

丁大喜还告诉了笔者一些到达之前的事情：

---

① （清）尹会一：《扬州府志》（刻本，电子版），中国国家数字图书馆1733年版（清雍正十一年）。

② （清）阿克当阿：《重修扬州府志》（刻本，电子版），中国国家数字图书馆1810年版（清嘉庆十五年）。

③ 这三碗代表猪头三牲，表达了对死者的孝道或敬意。

陈盛兰大约上午9点在医院去世。将要咽气的时候，孝女拿毛巾为其擦拭身体，使其可以干干净净地上路，称之为“洗尸”，接着要穿“老衣”①。从旧时到现在，老衣的规矩一直是一样的，必须是“三腰五领”：三条裤子，五件上衣。脚穿白袜子，黑布鞋，鞋底带花。这些在丧葬用品店内都是配套出售。老人咽气后，家人便开始联系吹鼓手、司仪、水晶棺材等各种服务人员，并且开始报丧。自通讯技术发达以来，孝子不用一家家地登门通报，都是电话或者短信通知亲友。司仪、吹鼓手以及亲友们接到通知后便陆续赶往亡者家中，等待医院的救护车把亡者送回家。亡者的棺材进家门时，要“掌大号”，这个步骤叫做“停尸”。大号停止吹奏后，吹鼓手吹奏《哭皇天》。第一天还有一个仪式环节，叫做“盖脸”。②

陈盛兰灵堂布置得比较简洁，进门的左手边有一个账房先生，正在写着挽联。账房先生的作用是书写挽联以及记账，记录主家的花销以及宾客给的现金，现金要放在白信封中，最后算出支出与收入。从仪式开始一直到结束，账房先生都在。

右边的墙边放着水晶棺材，照片放在棺材的中间，棺材摆放的位置是头朝南，脚朝北。照片上面是黑色的“奠”字，上面有着四个大字“音容宛在”，棺材的左右两边各有两行字：玉女扶车，身去音存；寿终德高，金童引路。供品摆在头边，一共四样：苹果、香蕉、桃酥和糕点。供品中间有一碗装得很饱满的饭，称之为“倒头饭”，意思是让亡者吃上最后一碗饭。这个饭要烧得半生不熟，饭上插有三根筷子。两根筷子供亡者使用，一根筷子供差人使用。供品桌子后边还有一张小桌子，上面放置着香和蜡烛，香有三根，插在生的米上，蜡烛和香从第一天到第三天都不能熄灭，意为“香火不断”。蜡烛还起着长明灯的作用，照亮亡者在阴间的道路。

下图为灵堂的布置图：

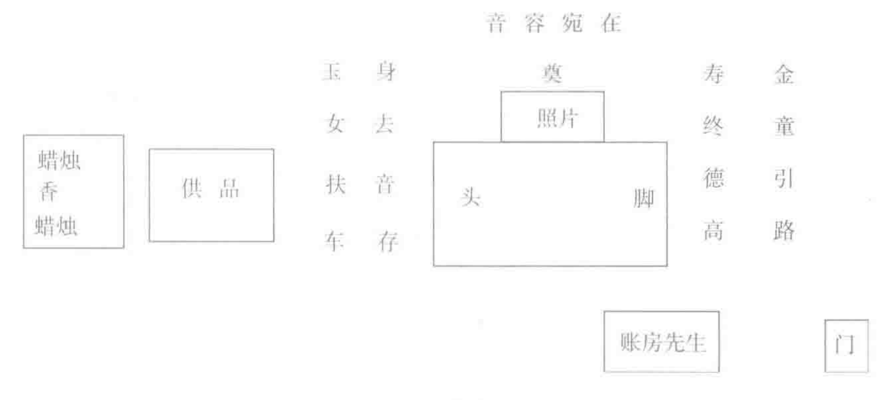



**图2　灵堂布置图**

① 扬州地区称“寿衣”也叫“老衣”。
② 2012年5月17日采访丁大喜。

午饭后，笔者与吹鼓手攀谈起来，他们说，如果去世的人放在家中，然后请乐队来家里吹奏，在扬州称之为“坐堂”。只要有亲朋好友等人来吊唁，就要开始吹奏，主要作用是通知主家有人前来，吹奏的曲目有很多，没有什么规定，可以重复吹，变换着各种调吹，有的时候也可以加一些花音。除了唢呐、小鼓等民族乐器，现在还会有电子琴等西洋乐器的加入，一般在第二天才会有其他乐器。

乐手中有一个叫刘国胜的人，年纪最大，吹奏的技艺也最好，今年已经65岁，吹唢呐已有30余年，为了生计，他以吹鼓手为职业，这是他最主要的经济来源。刘国胜的父亲也是吹鼓手，他的唢呐吹奏就是跟父亲学的。最开始的时候看工尺谱，后来也学习了一点儿简谱，读完初中后去当了6年兵，回来后就以此为职业，除了唢呐，还会竹笛、二胡和小号，因为他技艺好，为人也好，很多人家办丧事都愿意叫他。其他三个人相对比较年轻，闲下来的时候只是抽烟，也不大愿意和笔者说话。

其实，据《扬州风俗》记载：丧事中用吹鼓手不合古制。在古代，人死后是在内宅连击云板传点，一次四下，频敲为号，这就是所谓的“丧音”。扬州民间有“神三鬼四”一说，即祭神或一般吉礼人们叩首当用“三”数，丧礼则用“四”数，与丧音四下相符合。《红楼梦》第十三回，只听二门上传出云板，连叩四下，正是丧音，将凤姐惊醒，人回：“东府荣大奶奶没了。”这就是古制。“明清以来，扬州城乡丧事都请吹鼓手，管弦丝竹，吹打弹唱。当有吊客来到时，吹鼓手更要起劲地表演一番。”[①]

此时，不远处有人抹着眼泪往灵堂方向走来，吹鼓手们便开始吹奏，孝女哭着从屋内走出来，领着前来吊唁的人进门，边哭边说，“妈妈，有人来看你了”，如果前来吊唁的人鞠躬，孝女便陪同一起鞠躬，如果吊唁的人磕头，孝女便要陪同一起磕头。前来吊唁的如果是挚友或者关系亲密的亲戚，孝女还有“陪哭”的礼节，要和来人一同在棺材前放声大哭，以表达哀思。

下午4点45分：“盖脸”

“盖脸”这个仪节，要请丧主来进行。直系亲属需要先去请“丧主”[②]。丧主坐在屋外，孝女一家当着众人的面跪着，请丧主去执行“盖脸”仪式。如果平日里与亡者及其家属与丧主素无摩擦，或者是丧主言善性和，请一次就可以，如果平日里有过节，丧主便会在此时刁难直系亲属，让他们请两次，不过，事不过三，最多只能请三次。请丧主的时候，吹鼓手在一旁吹奏《哭皇天》。盖脸的时候吹鼓手不吹，只吹大号。大号的声音低沉中带有很强的穿透力，没有旋律，只有强弱，起着制造气氛的作用。丧主“盖脸”时用“大钱”在棺材上把亡者的脸部位置遮住，直到收殓那天才拿开。盖完后，亲属们去屋外烧纸，烧的是“七斤四两”。“七斤四两”指的是纸钱的重量一共要七斤四两，只能多，不能少，这个由女儿准备，从老人离世后开始烧，在收殓之前一定要烧完。这是亡者在阴间

① 曹永森：《扬州风俗》，苏州大学出版社2006年版，第138页。

② 丧主是指亡者的哥哥或弟弟。丧父时，伯父或叔父为丧主；丧母时，舅舅为丧主。

走过关卡时所要准备的买路钱。

第一天白天的主要事宜就是接待前来吊唁的亲朋好友，仪节有“停尸”、“报丧”与“盖脸”。晚饭后和尚要开始放焰口，超度亡灵。所用经书是《瑜伽焰口》。

《瑜伽焰口》在扬州地区流传许久。“焰口”也叫做“面燃”，是佛经中饿鬼的名字。放焰口，可以在寺庙、斋主家、死者的坟墓前三个地方进行。扬州地区做超度比较有名的寺庙有旌忠寺、高旻寺，等等，但是寺庙里收费比在家中要高很多，一般情况下主家会选择在家中进行超度。

晚上7点左右，和尚们陆续来到丧主家。主家对于来给他们做法事的和尚们十分客气，尤其是既为大和尚又为司仪的丁师父，除了给足聘请他们的费用之外，还会不断地端茶续水，每人还有两包烟。和尚们客气寒暄后开始布置场地，桌子中间是一个花盖，花盖主要是作装饰用，有三层、五层、七层。大的佛事用高层的，普通的用三层或者五层。这次用的是三层。花盖前方五个五方童子围绕着地藏王菩萨：东方青灵童子手执青莲花，南方金辉童子手执红莲花，西方真觉童子手执白莲花，北方开明童子手执碧莲花，中央妙光童子手执黄莲花，每个童子手中都有“五色宝幡”，寓意接引亡灵至往生神仙界。大和尚坐在桌子后面，四个和尚分别坐两边。坐在主位的大和尚称之为“金刚上师”，又可称作“座主”，其余的和尚是陪坛，也称作随众。每场佛事的“金刚上师”是不固定的，丁师父说，“能否担任金刚上师，要看其是否广闻佛法，是否有大慈大悲之心等等。”

超度时，棺材上挂有两行字，左边是：佛力超度当斋先妣[1]顾门陈氏盛兰之位；右边是：佛力提携顾氏门中先远三代宗亲位。棺材上面挂着一幅画，画中的人物是“面燃大士”，手拿摇铃和幡子。据丁师父说，这里有一个佛经故事：“阿难遇面燃鬼王”：

> 有一天，佛陀的重要弟子阿难在林间修习禅定时，忽然看见一位瘦得只剩皮包骨头、满脸还有火焰熊熊燃烧，痛苦异常的鬼王，来到面前，鬼王自称为“面燃”，说阿难三天之后将堕落饿鬼道。如欲免此灾祸，就要布施百千个饿鬼以及百千个婆罗门仙，各施饮食，并且还要供养三宝。阿难便将此事向佛陀禀报，佛陀教阿难《陀罗尼施食法》，陀罗尼加持过的食物成为法供，上奉佛法僧三宝，平等下施饿鬼等众生。能够消除众鬼的痛苦，令他们舍去鬼身，生于天道。阿难便遵照佛陀的教化与指示，设“面燃大士”的牌位，设斋供僧来祈福，因此获得解脱。[2]

焰口的施放，经常与丧事结合在一起，扬州地区，凡是家中有老人去世，做“六七”等等，但凡与为亡者超度有关的，所请的和尚们均用《瑜伽焰口》。瑜伽，竺国语，此译相应，密部之总名也。约而言之，手结密印，口诵真言，意专观想。身与口协，口与意

① “先妣”指母亲，如果是父亲就用“先考”。

② 根据丁大喜的口述整理。

符，意与身会，三业相应，故曰瑜伽。[1] 放焰口主要是为了避免亡者投生做了饿鬼，再者是要给那些孤魂野鬼施食，让他们远离丧主家。

《瑜伽焰口》有很多版本，扬州地区使用的普遍是“据常州天宁寺住持清镕经刊清光绪三十四年刻本影印”。诵唱时，和尚们不用普通话，而用扬州方言。

放焰口时所需要用到的法器有：手炉、木鱼、铛子、克子[2]、鼓加忏钟、二磬以及摇铃（见表5）。

表5

| 法器 | 音乐用途 | 特殊用途 |
|---|---|---|
| 手炉 | 无 | 金刚上师起立拜菩萨时用 |
| 二磬 | 诵唱时用来和音 | 无 |
| 铛子 | 同上 | 金刚上师上台时敲击 |
| 木鱼 | 同上 | 念白时单敲木鱼用来打节奏 |
| 鼓加忏钟 | 同上 | 每段衔接时、不诵唱也不念白时敲击 |
| 克子 | 同上 | 无 |
| 摇铃 | 同上 | 无 |

下图为“放焰口”时的场地：

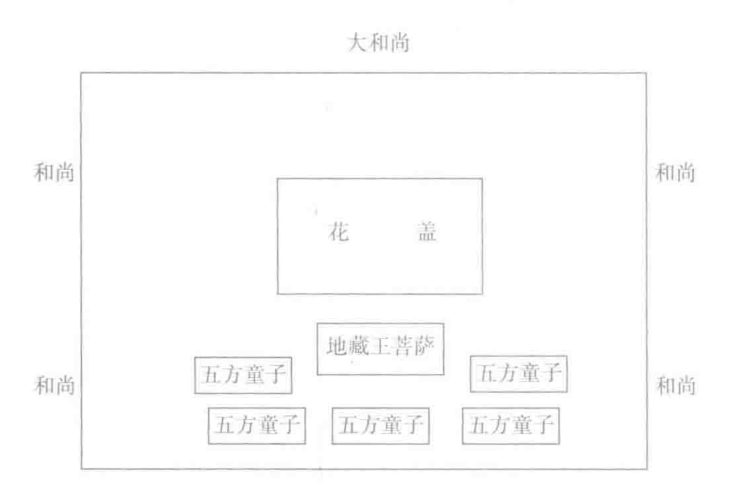



图3　“放焰口”场地图

法事开始之前，须在屋内设立瑜伽坛，作法的时候，金刚上师身披袈裟，头戴毗卢帽，又叫“五佛冠”，案上放着摇铃、戒尺和香炉等。陪坛坐在两边，僧人们身披袈裟相对而坐，案上放着各自使用的法器。接着要写好给地藏王菩萨的表文，即“三宝证盟”，扬州地区称之为“文疏”。全文如下：

① 《瑜伽焰口》序。

② “克子”为笔者依当地人的发音而记录，应为铁的地方称谓。

三宝证盟、荐亡谨疏佛号天中天，光明照大千，大风吹不动，端坐紫金莲。娑婆世界，一泗天下，爰有扬州市旌忠寺法事沙门弟子，今为奉佛资命，兹逢××街××胡同×号×宅迎三送路施食，举诚修斋、报恩，孝男×××、×××、×××右领合家孝眷人等，沐手焚香，一心上叩。大觉世尊地藏王菩萨愿展冥阳圣众慈光，府垂明证，具词伏维上荐当斋。已故先考（妣）×××之灵在世享寿××岁，原命××年×月×日×时受生，大限××年×月×日×时告终。兹今魂下超度之辰，哀叩佛力，早示清升。谨择于××年×月×日虔请大德僧众，志心祈建拔苦生方，往生逍遥道场，晚分功德。本坛焚香设放瑜伽焰口平等甘露斛食一堂，弥陀如来，金光接引已故×门历代宗亲之灵，承伏良因化往人天净界。伏愿闻经早登三摩地，听法高超六欲天。

年　月　日

写完后，将其放在供桌上，焰口便正式开始。整个《瑜伽焰口》分为四个部分，第一部分：拜座；第二部分：请圣；第三部分：度鬼（这是整个焰口的核心，以及放焰口的目的所在）；第四部分：圆满奉送。

**“拜座”**：首先由金刚上师领众和尚唱《杨枝净水赞》净坛，然后开坛。金刚上师单独诵唱《香赞》，接着上香。和尚们诵《心经》、《往生咒》、《变食真言》，唱《莲池赞》，念“阿弥陀佛”。金刚上师再去面燃大士坛上香礼拜，诵《大悲咒》、《变食真言》，唱《观音赞》。

**“请圣”**：请圣的意义是，请来十方法界的一切佛、法、僧、婆罗门仙等圣众，光临此法会，接受甘露法食。金刚上师首先要登座，拍一下戒尺，开始诵唱会启瑜伽最胜缘……[①]想自身为毗卢如来，接着五方结界：东方世界阿閦佛；南方世界宝生佛；西方世界弥陀佛；北方世界成就佛；中央毗卢遮那佛，并且启请恭迎毗卢佛、观音菩萨、阿难尊者光临此法事，启请完之后，念表白施食缘起文，讲述阿难与焰口饿鬼的故事，说明放焰口的目的与意义，礼赞佛法僧三宝。接着金刚上师手结遣魔印、伏魔印、火轮印、真空咒印，并口诵真言，驱逐各种妖魔鬼怪，使其远离。以香、花、灯、涂（水）、食、乐供养诸佛，恭迎三宝，及其他圣众，并且奉献美味给召请来的一切圣众，最后金刚上师结观音禅定印，澄心观想。

**“度鬼”**：“放焰口”主要是给饿鬼施食，为了超度亡者，金刚上师首先手结破地狱印，将地狱之门打开，振铃，拈香，奉请幽冥教主本尊地藏王菩萨以及幽冥路上引魂王菩萨，召唤亡者之魂以及各种孤魂来此道场，享受甘露法食：

一心召请，金乌似箭，玉兔如梭。想骨肉以分离，睹音容而何在。初爇名香，初伸召请，某氏灵魂。惟愿承三宝力，仗秘密言。此夜今时，来临法会，受此无遮甘露法食。

---

① 文中以楷体字表示相关文字摘自执仪者的科书。

一心召请，远观山有色，近听水无声，春去花还在，人来鸟不惊。二爇名香，二伸召请，某氏灵魂。惟愿承三宝力，仗秘密言。此夜今时，来临法会，受此无遮甘露法食。

一心召请，浮生如梦，幻质匪坚。不凭我佛之慈，曷遂超升之路。三爇名香，三伸召请，某氏灵魂。惟愿承三宝力，仗秘密言，此夜今时，来受无遮甘露法食。

一心召请，累朝帝主，历代侯王。九重殿阙高居，万里山河独据。西来战舰，千年王气俄收；北去銮舆，五国怨声未断。呜呼，杜鹃叫落桃花月，血染枝头恨正长。如是前王后伯之流，一类孤魂等众。

一心召请，筑坛拜将，建节封侯。力移金鼎千钧，身作长城万里。霜寒豹帐，徒勤汗马之劳；风息狼烟，空负攀龙之望。呜呼，将军战马今何在，野草闲花满地愁。如是英雄将帅之流，一类孤魂等众。

一心召请，五陵才俊，百郡贤良。三年清节为官，一片丹心报主。南州北县，久离桑梓之乡；海角天涯，远丧蓬莱之岛。呜呼，官贶萧萧随逝水，离魂杳杳隔阳关。如是文臣宰辅之流，一类孤魂等众。

一心召请，黉门才子，白屋书生。探花足步文林，射策身游棘院。萤灯飞散，三年徒用工夫；铁砚磨穿，十载漫施辛苦。呜呼，七尺红罗书姓字，一抔黄土盖文章。如是文人举子之流，一类孤魂等众。

一心召请，出尘上士，飞锡高僧。精修五戒净人，梵行比丘尼众。黄花翠竹，空谈秘密真诠；白牯黧奴，徒演苦空妙偈。呜呼，经窗冷浸三更月，禅室虚明半夜灯。如是缁衣释子之流，一类觉灵等众。

一心召请，黄冠野客，羽服仙流。桃源洞里修真，阆苑洲前养性。三花九炼，天曹未许标名；四大无常，地府难容转限。呜呼，琳观霜寒丹灶冷，醮坛风惨杏花稀。如是玄门道士之流，一类遐灵等众。

一心召请，江湖羁旅，南北经商。图财万里游行，积货千斤贸易。风霜不测，身膏鱼腹之中；途路难防，命丧羊肠之险。呜呼，滞魄北随云黯黯，客魂东逐水悠悠。如是他乡客旅之流，一类孤魂等众。

一心召请，戎衣战士，临阵健儿。红旗影里争雄，白刃丛中敌命。鼓金初振，霎时腹破肠穿；胜败才分，遍地肢伤首碎。呜呼，漠漠黄沙闻鬼哭，茫茫白骨少人收。如是阵亡兵卒之流，一类孤魂等众。

一心召请，怀耽十月，坐草三朝。初欣鸾凤和鸣，次望熊罴叶梦。奉恭欲唱，吉凶只在片时；璋瓦未分，母子皆归长夜。呜呼，花正开时遭急雨，月当明处覆乌云。如是血湖产难之流，一类孤魂等众。

一心召请，戎夷蛮狄，喑哑盲聋。勤劳失命佣奴，妒忌伤身婢妾。轻欺三宝，罪愆积若河沙；忤逆双亲，凶恶浮于宇宙。呜呼，长夜漫漫何日晓，幽关隐隐不知春。如是冥顽悖逆之流，一类孤魂等众。

一心召请，宫帏美女，闺阁佳人。胭脂画面争妍，龙麝薰衣竞俏。云收雨歇，魂

消金谷之圆；月缺花残，肠断马嵬之驿。呜呼，昔日风流都不见，绿杨芳草髑髅寒。如是裙钗妇女之流，一类孤魂等众。

一心召请，饥寒丐者，刑戮囚人。遇水火以伤身，逢虎狼而失命。悬梁服毒，千年怨气沉沉；雷击崖崩，一点惊魂漾漾。呜呼，暮雨青烟寒鹊噪，秋风黄叶乱鸦飞。如是伤亡横死之流，一类孤魂等众。

一心召请，法界六道，十类孤魂。面然所统，薜荔多众。尘沙种类，依草附木，魑魅魍魉，滞魄孤魂。自他先亡，家亲眷属等众。

召请完各类孤魂野鬼后，召请饿鬼，为其解罪，开咽喉，好让其能享用甘露法食。告诉诸饿鬼以及诸佛子，如果能够称赞七如来的吉祥名号，便可永久脱离三涂八难之苦。七如来指：南无宝胜如来、南无离怖畏如来、南无广博身如来、南无妙色身如来、南无多宝如来、南无阿弥陀如来以及南无世间广大威德自在光明如来。奉劝皈依三宝。皈依佛，不堕地狱。皈依法，不堕饿鬼。皈依僧，不堕畜生。结三宝印：六道鬼神，皈依佛法僧三宝，得脱三途。最后大众同念尊圣咒，念往生咒三遍或七遍，金刚上师振铃诵六趣偈，参加法会者，各得"善利"。

圆满奉送：金刚上师次结圆满奉送印，请来的圣众皆消失不见，众僧齐唱《回向偈》。施食功德殊胜行，无边胜福皆回向，普愿沉溺诸有情，速往无量光佛刹，十方三世一切佛，一切菩萨摩诃萨，摩诃般若波罗蜜。皈依三宝，上来设放瑜伽焰口，平等甘露法食，功德圆满。无限良因，普沾沙界，和南圣众。

整个法事从晚上7点半开始，一直到晚上10点半结束。结束后，和尚们把桌子上的法器、花盖等收拾妥当便离开了，孝女夜间需要守灵，时刻陪伴在亡者身边，不能入睡。小区内到了晚上都比较安静，所以没有吹鼓手吹奏，也没有其他活动，家人们聊着天，有时烧纸，等待天亮。

2012年5月18日　第二天

第二天的仪式有"破孝"、"送饭"、"收殓"等环节，仪式用乐的对应关系如下图：

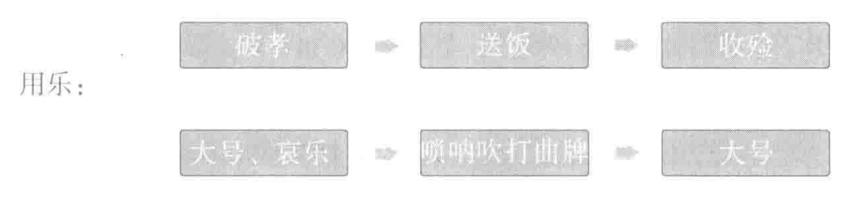



图4　仪式用乐对应关系图

第二天除了有吹鼓手之外，还有乐队。现场的气氛比第一天要热闹许多，音乐也比第一天丰富。除了唢呐这个必不可少的吹奏乐器之外，还有二胡、电爵士鼓、电子琴、小号以及高音萨克斯。与第一天不同的是，并不只是有人来吊唁的时候吹鼓手才吹奏音乐，基

本上一天之中音乐声是不断的。中午的时候，为了避免打扰别人休息，就用录音机轻声放着哀乐。第二天的主要仪节有："破孝"、"送饭"与"收殓"。

早饭过后，丁师父就开始忙碌起来，准备黑色、红色、黄色的布，裁成大小相近的长条，拿别针别好，吹鼓手以及乐队在屋外一曲接着一曲地演奏，曲目有：《映山红》、《北国之春》、《母亲》、《南泥湾》、《浏阳河》，等等。

"破孝"：约 10 点 20 分。

直系亲属去丧主那里磕头，请丧主来破孝，吹鼓手在旁边吹降 B 调【哭皇天】。然后再回到棺材前磕头，丧主按姓名与辈分分发袖章。据丁大喜说，"孝有三种：关门孝、满堂孝和全庄孝"。"关门孝"指的是家中子女等直系亲属，"满堂孝"指的是家中旁系亲属，"全庄孝"指朋友和邻居。儿子辈的袖章是黑色，孙子辈的是红色，曾孙子辈是黄色，孝子、孝媳以及女儿、女婿鞋子前要蒙一块白布，黑袖章上有"孝"字，其他亲戚的袖章上不带"孝"字。发袖章的时候吹鼓手不吹，只在旁边吹大号，制造庄严肃穆的气氛。直系亲属"破孝"后，要等到"六七"过后才能"脱孝"。

丁师父将饭盛在匾子中，由直系亲属以及亲友们送到三岔路口，吹鼓手跟随送饭的人，一路吹奏【哭皇天】，送饭队伍一直走到路口后，亲属蹲在墙边烧纸。如果在农村中仍有土地庙的存在，就要把饭送到土地庙。这个饭是送去给阴曹地府的人，好让亡者在阴间能有吃有喝，免于挨饿。吹鼓手在回来的路上不吹，快到家时，乐队开始弹奏音乐，从送饭的地方回家时也需要绕道，回来后亲属要去棺材前鞠躬。第二次送饭过程同第一次。旧时送"三道饭"，现在有些地方简化为送两次，这个对传统的习俗没有什么影响。

第二天乐队吹奏的乐曲以流行歌曲为主，据扬州市歌舞团原先的副团长庄志琴说，乐队吹奏的乐曲，根据亡者的年龄来做选择。60 岁以下，年龄小的，只能吹奏伤感的乐曲，例如《孟姜女》[①]、《苦菜花》等，60 岁到 80 岁，七单正，可以偶尔选择稍微欢快点的曲子，但仍以悲调为主；80 岁以上，有着"丧事当喜事办"的俗称，吹奏的乐曲也可以是欢快的，不受到限制。

午饭前，孝女给供品桌上增加了鱼、鸡蛋、红烧肉和萝卜。午饭过后，小区的院子里格外地安静，乐队成员几乎都靠在椅背上稍作休息，录音机里放着哀乐，声音非常轻，尽量不吵到邻居们午休。亲属们坐在树下聊着天，孝女则坐在棺材前，凝望着亡者。大约 2 点，庄志琴拿起话筒说，"下面给大家带来一首扬剧唱段《恩仇记》的选段《老爹爹》"，接着便站到了空地上，声情并茂地唱了起来，在座的亲友们都听得非常入神，看来扬州地区的人民对于扬剧还是颇为喜爱。

笔者一边听着扬剧，一边去里屋看看丁师父在准备什么，只见里屋的桌子上放着一个匾子，里面有红纸包好的斧子，白纸包着的柳枝（哭丧棒），红纸包的毛巾以及香烟和糕，

① 庄志琴说，《孟姜女》的曲牌叫【春调】。

还有一些红纸包着的钉子。旁边放着一盒丝绸，一双黑布鞋[1]，几件亡者生前的衣服，还有一个黄色的袋子。丁师父说，“毛巾、香烟和糕是主家给丧主准备的礼物，收殓时要给丧主，其余的一会儿都要放在棺材里。”

“收殓”的时间一般是下午4点之后，太阳落山之前，收殓前，孝子都会去剪头发，如果在收殓前没有剪头发，就得守到“六七”之后才能剪，这个称之为“还身”。听到这个规矩后，亡者的女婿赶紧去了一趟理发店，下午5点10分，直系亲属请丧主来进行“收殓”。

请丧主的时候，依旧要跪着请，孝女还要顶着匾子，匾子里放着“哭丧棒”，裹着红布的锤子、钉子以及给丧主的礼物。请完丧主后，回到灵堂，孝女给亡者洗脸：在毛巾上哈气，然后在亡者脸上轻轻擦拭，一边擦一边哭：“妈妈一路走好，保佑子孙们，来世要享福。”按照规矩，收殓后就不能再打开棺材，接着就要下葬，这是孝女见到她母亲的最后一面，所以孝女哭得格外伤心，丁师父在一边不断地提醒孝女眼泪不能掉在亡者身上，不然压住了亡者，来世就不能投胎。洗脸后把给亡者垫喉咙的纸拿走。接着，把衣物和黑布鞋放入棺材中，衣物和黑布鞋都是亡者生前穿过的，亲人们希望亡者在阴间也能穿上舒适的衣物。最后把黄布袋挂在亡者胸前，黄布袋里面装的是烧“七斤四两”留下的灰，这些钱供亡者在阴间使用，一切置放妥当后，丁师父先用红绸布盖住亡者，这块红绸布称为“垫盖被”，再用丝绸盖一层，叫“孝帐”。有孝的亲属绕棺一周，这时候吹大号制造气氛，随后孝女把烟、糕和毛巾递给丧主，丧主把亡者的脸盖上，准备钉棺材。钉钉子时，把孙子的衣服一角放在钉子上，拿锤子在棺材四个角各压三下，意味着这是有子孙的老人，并非孤寡老人。钉这个钉子在扬州是一种尽孝道的表现。仪式大约在下午5点18分结束，结束后，将“哭丧棒”放在照片前。“哭丧棒”是用柳树枝做的，在过去有一种用处，下葬后栽种在坟墓边上，来年如果能长得茂盛，则预示着家族的兴旺，还有一个用途就是当直系亲属不孝的时候，丧主可以“棒打不孝子”。

收殓过后吹奏的曲目有：《妈妈的吻》、《世上只有妈妈好》、《党啊，亲爱的妈妈》、《梁祝》、《珊瑚颂》等。

晚上7点30分左右，和尚放焰口，超度亡者，同第一天一样，内容依旧是《瑜伽焰口》。

**2012年5月19日　第三天**

第三天仪式出殡、下葬、复三等环节，仪式用乐的对应关系如下图：

仪式环节：

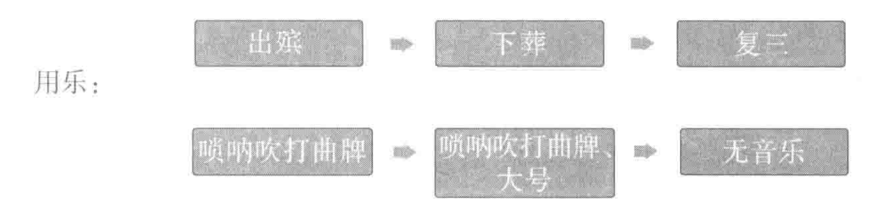



**图5　仪式用乐对应关系图**

---

[1] 黑布鞋在扬州被称为“跟脚鞋”。

今天是丧礼的最后一天，仪节有“出殡”、“下葬”和“复三”。前一天丁师父就提醒大家，出殡的时间宜早不宜迟，准备参加的人第二天一定要早到。早晨5点大家就要来齐。

当天下着蒙蒙细雨，早晨4点半，送葬的亲友们陆续来到亡者家，准备出殡。阴雨的天气，亲友们觉得陈老太太的去世，连老天爷都感觉到悲哀。

屋外的墙角放着两个“引路幡”，一个白色带红，上面写着“金童引路”，还有一个红色的，上面写着“西方接引”。家门边各放一把扫帚“压门”，据丁师父说，“抬棺材出门的时候，不能碰倒扫帚，不然亡者的魂就被磕掉了，出门后用扫帚扫地，以扫除晦气。”抬棺材出门上灵车的时候吹大号。孝女等直系亲属坐在灵车上，其余亲友跟在灵车后，缓缓步行出小区，吹鼓手和大号跟随在亲属后面吹奏，吹鼓手吹【十八省】，出了小区门后大号停止吹奏。接亲属的车子一共有两辆，停在路口，吹鼓手上车后一直在吹奏，第二个路口亲戚朋友设有“路祭”，供着水果和糕点，直系亲属下车鞠躬，吹鼓手在车上吹【十八省】。约7点10分到达扬州市殡仪馆，把棺材抬出灵车的时候，吹大号，接着司仪带着一行人去看礼厅，里面已经开始摆放花圈，司仪安排亲属们去休息厅之后，就带着直系亲属去选骨灰盒，以及办理各种手续。

8点35分上车出发去茅山公墓，约9点零5分到达墓地。

墓地门口的小贩给了司仪一包豌豆种子，接着司仪就去大厅办理手续。手续办妥后，孝女捧着骨灰盒走在最前面，孙子和外孙手持“引路幡”，孙子拿白色带红的，外孙拿红色的，亲属们随后，吹鼓手跟在队伍最后面，吹【十八省】。到达墓穴后，墓地的工作人员在墓穴中烧纸钱，烧掉穴中的潮气，然后把纸钱灰盛出来，让孝女蹲到坑里，头顶一下骨灰盒，称之为“焐坑”。“焐坑”结束后，亲戚朋友往墓穴中扔钱，同时有人在边上“说好”：这块宝地真的强，冬天暖夏天凉。你家子孙后代家庭和睦，幸福万年长。亲属们扔的钱都给了说吉利话的人。孝女在旁边不停地说，给我妈妈留点，别全拿走。接着，在将要放骨灰盒的位置四个角各垫一个硬币，中间也有一个，称之为“五子登堂”。然后撒上豌豆种子，在扬州，“豌”的发音接近于“安”，所有豌豆又被称为安豆，意为平平安安。将骨灰盒放入墓穴时吹大号，吹鼓手在远处吹【十八省】，放稳后，丁师父拿罗盘定骨灰盒的方向（“定向”）：东南向。定好方向后，亲属要在罗盘上放钱，这个钱就归定向的人所有，如果有随葬品，这时候也要一起放进墓穴。墓地的工作人员在骨灰盒后方放了两束花，接着把糕放在骨灰盒四角，意味着节节高升。封墓穴的人用带“奠”字的红布把骨灰盒盖住，问孝女等其他亲属还有没有什么意见，准备封墓穴。封之前，在墓穴四周抹上水泥，最前端放两个硬币，按照规矩应该是放四十个，扬州话“四”和“事”同音，把“四”看作是吉祥数，意为事事如意，现在拿两个硬币代替，四十块钱放一下就拿走，归封墓的人所有。

封墓穴的时候吹大号，吹鼓手依旧在远处吹【十八省】。

封完后，孝女把供品放在墓前，一边烧纸一边哭道，“妈妈、你要拿钱用啊”，亲戚朋友给旁边的墓地也烧了一些纸钱，说着“多有打扰，请多关照”、“这儿是刚搬来的新人”之类的话。

最后一个仪节是“复三”，现在实行墓葬，不用在三天后回来为棺材加土，亲友们沿着墓地绕一圈后回来烧纸，就算做“复三”。

离开墓地的时候每个人都要跨火，孝女发糖果和糕，以图个吉利。

9点42分离开公墓，回去的路上绕了一大圈，走和来时不同的道路，称之为“不走回头路”。

到家后，已经接近中午，大家在棚子里吃了最后一顿午饭，可能是因为整件事情已经结束了，这顿饭的气氛比之前都要轻松一些，孝女也没有那么伤感，她说生前对老人孝顺是最重要的了，老人去世后，该小辈做到的，只要做了心里也就安心了。虽说办一场丧事要花不少钱，但这是给母亲最后尽的孝心，无论多少都是应该的。饭后，丁师父给孝女简单介绍了一下后面每一“七”的事项：亡者下葬后，每隔七天祭祀一次，称为“做七”，一共有七“七”。扬州地区“六七”时最为隆重，要请和尚来做法事，放焰口，超度亡者。司仪还给孝女列了一份“七单”。

“七单”格式如下：

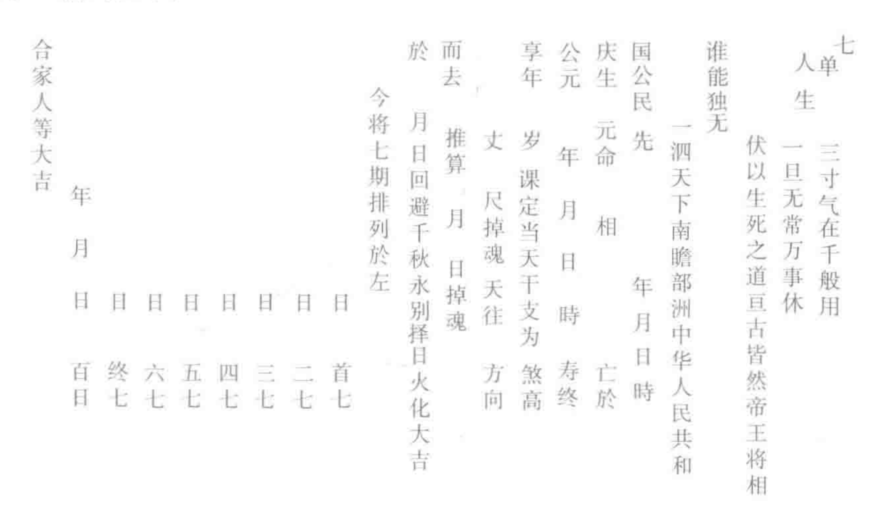

七单
人生 三寸气在千般用
一旦无常万事休
伏以生死之道亘古皆然帝王将相
谁能独无
一泗天下南赡部洲中华人民共和
国公民 先 年 月 日 時
庆生 元命 相 亡於
公元 年 月 日 時 寿终
享年 岁 课定当天干支为 煞高
丈 尺掉魂 天往 方向
而去 推算 月 日掉魂
於 月日回避千秋永别择日火化大吉
今将七期排列於左
日 首七
日 二七
日 三七
日 四七
日 五七
日 六七
日 终七
年 月 日 百日
合家人等大吉

图6 “七单”示意图

人有三魂七魄，一般都是先掉魂，再去世。掉魂就是指没有了灵魂，一般从掉魂到去世最多不会超过20天。掉魂公式：死的当天是什么日干，用天干地支[1]来算。十天干：甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸。十二地支（十二属相）：子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。根据掉魂公式所算，陈盛兰掉魂12天，阴历四月十六日掉魂，所以到下个月四月初八要“回避”，回避之日是差人带着亡者回来“探家”的日子，回来过后亡者就会彻底地离开。回避有两种方法，一种人不住家里，也不能开火，晚饭不能在家吃，走的时候要准备四样菜，一碗饭。饭边上放三根筷子。一双筷子是给亡者的，一根是给带她回来的差人的。或者用小碗另装一碗饭，放旁边，单独给差人。差人的饭不用叠得饱满。每一“七”换一次水果和供品。“头七”供七个饺子。“二七”少一个，

① 黄历上会写明当天的日干。

以此类推，到初三的时候（“头七”那天），把“头七”抠掉或者拿笔划掉，每过一个“七”都要把单子上的字划掉，直到最后一“七”。每天晚上太阳落山之前都要烧纸钱，家人吃什么就给亡者供什么。回避过后就把差人的筷子扔掉，就回避当天准备差人的饭和筷子。“七七”过后，才可以把“七单”从墙上揭下。

“七七”中的某个七，如果刚好是农历的某个七，那一天就是亡者犯七的日子。现在的说法是，犯七预示着亡者的后代有饭吃，有衣穿。但是不能犯头七，犯头七则表示命硬。

2. “六七”仪节及用乐

所谓“七”，是指人死之后，每七天为一个祭日，请亲友前来悼念亡灵，直到七七四十九天为满。“又殁后七日逢一七，计七七四十九日而止。”[①] 在扬州地区，从“头七”到“七七”，最为隆重的要数“六七”。“六七”，就是人死后的第四十二天。

荀子曰：“生，人之始也；死，人之终也。终始俱善，人道毕矣。”[②] 他强调的是事死如生，事亡如存。在扬州地区，这个观念在人们心目中占有很重要的地位，“做七”仪式中体现得尤为明显。

“六七”的主要仪式环节有：放焰口—破四门—过奈何桥—烧纸扎—脱孝

“六七”当天，女儿要“换饭”，给亡者供上三荤三素——俗称“六大碗”，有红烧肉、鱼、鸡、大粉、青菜豆腐以及其他一样素菜。除此，还要焚烧各种冥器，并且要请和尚到家中或者是去寺庙“还经”。焚烧的冥器，在芦苇秆扎成的骨架上，用各色彩纸蒙糊制成，扬州人称之为“纸扎”。纸扎品种各式各样，大到房子、车子，小至冰箱、彩电，时下甚至还有电脑、手机等。事无巨细，但凡人世间活人所使用的，以及人们想象中亡者在阴间所需要使用的，都可以扎制。这些想象，源自于人们对另一个世界的不可知，源自于他们在这个世界所愿过上的幸福生活。他们希望去世的人能够在另一个世界过得更好，能够庇佑他们的子孙后代。

请和尚做法事超度，可以请到家中，也可以去寺庙中进行。现在扬州的寺庙中，真正的和尚已经很少了，而且收费很高，比较有名的旌忠寺，根据放焰口，念《受生经》随众的人数不同，价格从几百到两千不等，如果请到家中，比在寺庙价格要低很多，一般的人家都会把和尚请至家中。

2012 年 5 月 17 日上午，笔者于扬州客车厂附近参加一户人家的“六七”仪式。亡者为男性。

上午 8 点半左右，僧侣们陆续来到主家，开始超度前的准备。走进门厅，正中间摆着一张大方桌，上面是超度用的法器、花盖、地藏王菩萨和两个五方童子，大桌前的小桌上也放有三个五方童子。五方童子的摆放同仪式第一天晚上。在屋子的左角处是放置供品的桌子，墙上正贴着“七单”。“七单”是记载死者殓葬时辰及“七七”期内冲犯的单子。

---

① 徐谦芳：《扬州风土记略》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 55 页。

② 《荀子·礼论》第十九篇。

贴“七单”是有讲究的，亡者若是正常去世，年纪在六十岁以上，“七单”便是正着贴，如果不是，就斜着贴。主家亡者去世时年满六十，“七单”正着贴在墙上。有关“七单”在仪式实录中有详细介绍，在此不赘述。

上午9点，和尚开始放焰口，内容是《瑜伽焰口》。放焰口是一种根据救拔焰口《饿鬼陀罗尼经》而举行的施食饿鬼之法事，也是度化亡灵的一种最常见的佛事活动。众僧开卷诵唱，每段结束时，孝子进来面对着亡者照片磕头。此处《瑜伽焰口》的仪节过程及用乐与前文所述基本相同。

放焰口的过程中，事先扎好的曹官亭被安放在灵堂前的小桌子上。曹官亭里面是判官，手拿小算盘，正襟危坐在桌前，惟妙惟肖，等待着向去世后的人收件清算。民间关于阴世的传说中有“曹判官”这一人物，每个人在投胎的时候，都会向曹官借路费以及在世时使用的钱财俸禄。这数额在出生前就已经定好，由阴间代为垫付，定额1200钉。人死后回到阴世，需要归还之前垫付的金额，叫做“还受生”。专职掌管财库的“曹判官”便负责此事。“受生”由死者亲属烧给亡者，亡者在阴世还给曹官。“六七”仪式结束后，便要焚烧装满元宝的纸扎箱子，即“受生库”，又叫“曹官库”，俗称“元宝箱”。箱子上的小人，即是抬送“曹官库”的阴世差役，有些箱子上有小人，有些没有。为视区分，红箱子里面装的是烧给亡者的元宝，而黄箱子里的元宝则是要还给曹判官的。民间一直相信这样的说法：如果不还钱，日后焚烧的纸钱等物，阴间的“曹判官”将会扣押，死者便不能收到。所以必须归还“受生”。[1] 箱子封条上写着“箱奉”，右侧写着“冥中××收用”，左侧写着“阳上叩化”。

放焰口结束后，接着进行的是“破四门”和“过奈何桥”。

“破四门”这个仪节在屋外的空地进行。正中间摆放一把椅子，代表着无间地狱。椅子四周环绕着书写“东南西北”以及其他的字，东南西北代表着四个门。这些字都是用洗衣粉撒在地上写成。椅子上放置一个盆，盆里有毛巾、梳子、镜子。

下图为破四门的场景：

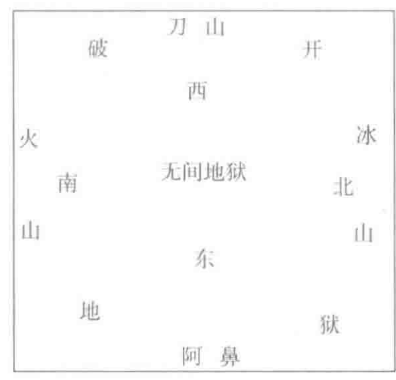






图7　四门

① 根据纸扎匠的叙述整理。

“破四门”时，从东门开始，先把亡者的照片放在东门，直系亲属往盆子里撒钱，和尚领着他们围着东南西北门绕圈，边绕边诵念《心经》，若亡者为女性则要念《血盆经》，这个过程叫“太子游四门”，念完后回到东门，直系亲属喝水，表示替亡者解罪，接着对着照片三鞠躬。和尚拿法杖在东门处画个“×”，表示东门已破。破其余三个门的方式与东门相同，顺序为东、南、西、北。以前直系亲属要磕头，现在只需要鞠躬。

如果是为女性亡者做“六七”，在“破四门”的时候还需要进行一项特殊的仪式，叫“破血湖”。民间的风俗认为，女子生儿育女与血露以及污秽有关，因此触犯了神灵，死后要沉下血湖受苦。血湖在地狱大门内，人们要仿照佛经中“目连救母”的故事，打开四方的地狱大门，把死者从血湖中拯救出来。进行仪式的时候，在盆中放上红墨水，意为“血湖”，和尚念《血湖经》之后，把那个盆子打破，象征着血湖已破，亡者得以解救。

四门破后，才能破中间的“无间地狱”。孝子抱着照片站在西门处，和尚念经，念完从西门跨到东门，直系亲属往盆里扔钱，接着站在东门处等待“过桥”。

所谓过桥，即是“过奈何桥”。

在空地上放一排方椅子，方椅子的中间放上一个小板凳，然后用死者生前的床单盖在椅子上，“奈何桥”即建成。过桥前，孝子给照片洗脸。先用毛巾擦拭照片，然后对着镜子哈气，用镜子照一下照片，往盆里扔钱。女儿则要对着照片梳头，这时候和尚会在旁边念梳头洗脸的经文。传说中，喝了孟婆汤，过了奈何桥才能投胎转世，为亡者洗脸梳头，是为了让他能干干净净地走过奈何桥。接着长子放10元钱在桥顶，用很多个一块钱硬币铺在桥上，丁师父说，奈何桥很滑，放硬币在床单上是为了让亡者的灵魂能够走得更稳。儿子们站在东门处，女儿、媳妇们站在西门处。和尚念《过桥经》，孝长子拿着照片跟在和尚后面，下桥时东西门的子女们一起三鞠躬，说“一路走好”。过完“奈何桥”，子女们回屋上香，祈求亡者保佑后人，并撕掉墙上的“七单”，揭掉照片上的黑纱。

过完“奈何桥”后，在屋外忙碌纸扎的人们也完工了。纸扎在很多地区都很盛行，扬州也不例外。纸扎的房子是亡者在阴间的住所，造型考究，一般根据亡者生前的住所来扎制。一直沿用至今的有两种，一种是“三间两厢”：有3间南北向的正屋和2间东西向的厢房，厢房中间是个院子。一共两进。另一种是“厢楼院”，有两进的也有三进的，两进的就是厢房院子还有一个楼房，楼房上下各三间，一共六间。三进的房子就是楼房的背后还有一个花园，也可以称作后院。房子都是用芦柴、纸和面糊糊上去的，先将芦柴用火熏直，再加工成一个个圈状，然后将很多个圈状的芦柴和直的芦柴组合，这就形成了房子的骨架，再用塑料绳连接，最后把纸用面糊按照从上到下，由里到外的顺序糊上去。房子里一般都配好家具、家电，厨房里的锅碗瓢盆、煤气灶台等全套都有，甚至连筷子都具备。如果主家有特殊的需要，也可以向扎匠提出，例如要个自行车等等，现在许多人家都会扎制汽车。

近十年左右，还有最新的款式：硬纸板材质的别墅，3层带个院子，这种加工起来非常简单，把纸板粘起来，再一层一层组装，工具只需要胶枪和订书机。这种房子只是款式

新潮，但是里面很空，没有老款的配置齐全，只有极小部分的人会选择最新款，大部分的人还是偏向于纯手工制作的老款。

这次扎制的是“厢楼院”式住宅。前面是两个厢房带院子，后面是三开间两层的楼房。前面厢房一间是库房，用来贮备钱财，一间是厨房，厨房内的设施一应俱全，非常精细。房子上面还贴有房契。

奏封灵应伯江苏扬州府城隍乜为
禁约事照得XX有阴宅壹所坐落XX镇XX
村XX组地方居住
公元XX年古历XX月XX日正逢X七之期用
银数两扎造冥房XXX间内处装修动用物件一
应俱全
冥房执业人XX持执安住不允许外拔魑魅魍
魉孤魂等众占住作践特示　存照
佛居三界地藏能仁付冥契人××收执
公元XX年古历XX月XX日示

图8　房契

烧纸房子之前，子女们要准备三个杯子，分别放入油、米和茶叶，一起放入纸房中烧掉，还有死者的衣物也要放在房子中间烧掉，寓意亡者下去阴间后有米有油，不愁吃穿。烧纸房子的时候，和尚们在边上念《亡人咒》。

烧完纸扎后，子女们每人给10元钱脱孝费，和尚拿红绳子在有孝的亲属头上挂一下，表示已经脱孝。然后亲属们吃糖、吃糕，图个吉利。整个“六七”，到这里也就告一段落了。

家属请僧人来为亡者超度，为亡者破四门，过奈何桥，并为他们焚烧纸宅，所做的一切，都是对亡者去往另一个世界的美好祝愿。在家属们心中，亲人的离世，是去了一个他们不知道的、遥远而不可及的地方。

## 三、“核心—中介—外围” 层面上的音乐形态分析

丧葬仪式包含了诸多情感与文化因素。孝子孝女为故去的亡者举行一场仪式，除了众所周知的“孝”以外，还包含着对长辈深深的祝愿，希望故去的亲人能在另一个世界过得安好，这与民间信仰有着不可分割的联系。他们将期望寄托在僧人们身上，请和尚放焰口，为亡者超度，这是最直接的与神灵沟通的方式，笔者认为，它属仪式音乐的核心层次。此外，请吹鼓手来现场吹奏也是仪式中不可缺少的环节，乐人所奏的吹打曲牌，多出现在迎来送往的仪式环节中，虽与丧仪中的民间信仰关系稀疏，但在连接仪式结构与过程

中，其起重要作用，因此笔者将其划分至仪式音乐的中介层次。自20世纪90年代以来，丧葬仪式中出现演奏流行歌曲，主要是为了娱乐前来参加仪式的亲友，主要起到营造热闹气氛的作用，因此笔者将其划分至仪式音乐的外围层次。下面就这三个层次对扬州丧葬仪式音乐的形态给予相关分析。

（一）*核心层次——瑜伽焰口*

在整个仪式中，与神灵沟通最直接的方式就是超度。金刚上师——也就是坐在正位的大和尚，通过唱诵、念咒，以及各类动作，启请各类圣众来此道场，并且给饿鬼施食，同时超度亡灵，使其皈依三宝，最终到达极乐世界。僧人们所使用的法器在本文第二部分——仪式实录中有所介绍，在此不赘述。

以下是超度时唱段的谱例及唱词：

**净坛**

谱例1

1=C $\frac{2}{4}$

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1 2· | 2 353 | 3211 | 3532 | 21216 | 1 1 |

12352 | 5653·2 | 1 – | i̇i̇ 656 | 5532123 | 5 665 |

5 3· | 56i̇123 | 2 2361 | 2 – | 2· 53 2 | 1 – ‖

金刚上师带领众僧唱净水赞，开始净坛，拜面燃大士。

**启会赞**

谱例2

1=C $\frac{2}{4}$

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1 16 5617 | 6 6 0 56 | 1 16 5617 | 6· 56 |

1 2 23 | 5 65 3 3 | 2 12 532 | 1 – ‖

“吉祥会启，甘露门开。孤魂佛子降临来，闻法赴香斋。永脱轮回，幽暗一时开。”

赞佛

谱例 3

1=C $\frac{2}{4}$

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

5 5. | 0 6 i 6. | 5 6 5 3 5 3 2 | 2 1 6 0 | 1 2 3 3 1 | 3 2. ‖

金刚上师诵唱“五方五佛大威神，结界降魔遍刹尘。今宵毗卢冠上现，一瞻一礼总归真”。带领众僧“五方结界”。

请观音

谱例 4

1=C $\frac{2}{4}$

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1 2. | 1 2 3 | 2 3 2 6 | 1 1 2 | 6 5 6 1 |

5 6 i 6 | 5 3 | 2 3 2 | 1 6 6 1 | 5 5 |

6 5 5 3 | 2 2 | 3 5 5 6 | 1. 3 | 2 1 6 7 6 | 5 – ‖

“智慧宏深大辩才，端居波上绝尘埃。祥光烁破千生病，甘露能除万劫灾。翠柳拂开金世界，红莲涌出玉楼台。我今称赞无穷尽，愿向人间应现来。南无观世音菩萨，南无观世音菩萨，甘露门开。”

洒净水

谱例 5

1=C $\frac{2}{4}$

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

3. 5 | 2 7 2 3 | 5 – | 6 5 3 ²³2 | 1 6 1 |

5 3 | 1 6 5 | 3 5 6 1 | 5. 6 5 3 | 2 1 2 3 | 5 – ‖

“海震潮音说普门，九莲花里现同真。杨枝一滴真甘露，散作山河大地春。”

召请众圣贤

谱例 6

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

5 66 | 6 5 6 | 67653 | 2321· | 1 0 | 556i | i232i6 |

67653 | 0 6 i | 53·353 | 32· 1 | 2235 | 23211 | 1 - ‖

“我今振铃语，声遍十方处。礼请诸圣贤，悉皆来赴会。左手执持微妙七宝铎，洪音震动十方及三际，梵音嘹亮惊觉魔冤心，摧碎邪妖魍魉诸鬼魅，右手执持金刚降魔杵，威势力重八万四千斛，摧坏天与非天魔眷属，普使回光返照而渴仰。”

请三宝

谱例 7

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

353 3 5 | 56i i65 | 3 3 2 1 | 2 3 5 | 3 3 2 1 | 3 3 5 |

3 3 2 1 | 1 655 | 5 5656 | 6 532 | 1 232 | 12161 |

1 0 | 2 3· | 353 32 | 2 121 | 61 121 | 1 - ‖

“稽首十方调御师，演扬清净微妙法，三乘四果解脱僧，愿赐慈悲临法会。”

召请六道众生

谱例 8

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

5 1 | 2 5 3 2 | 1· 2 | 3 5 6 | 1 6 2 |

2 2 7 7 | 7· 6 5 6 | 1· 3 | 3 35 5 2 | 1 - |

0 3 5 | 62 766 | 726 | 5· 6 | 3 3 5 6 | 1 - ‖

"启告十方，一切诸佛，般若菩萨，金刚天等。及诸业道，无量圣贤。我今众等，以大慈悲，乘佛神力，召请十方，尽虚空界，三涂地狱，诸恶趣中，旷劫饥虚，一切饿鬼。阎罗诸司，天曹地府，业道冥官，婆罗门仙。久远先亡，旷野冥灵，虚空诸天，及诸眷属，异类鬼神。"

奉食

谱例 9

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1=C 2/4

1 2 2 3 | 3 5 3 2 | 2 1 6 2 0 | 2 2 1 1 6 | 6 7 6 5 3 | 3 5 6 5 5 |

6 5 5 5 | 6 7 6 7 6 | 5 0 | 3 5 6 6 5 | 5 6 7 | 7 6 7 6 7 6 | 5 - ‖

"我今奉献甘露食，量等须弥无过上，色香味美遍十方，上师三宝哀纳受，次供显密护神等，后及法界诸众生；受用饱满生欢悦，屏除魔碍施安宁。今宵施主眷属等，消灾集福寿延长；所求如意皆成就，一切时中愿吉祥……"

召请孤魂

谱例 10

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1=C 2/4

5 6 1 | 6 5 3 2 | 1 1 2 | 1 - | 2 2 3 | 5 6. 2 |

1 6 | 5 3 | 3. 2 1 | 1 1 2 | 6 5 5 | 3. 5 3 2 |

1 6 5 | 5. 6 1 | 3. 5 3 2 | 2 2 | 3 2 1 1 ‖

"以此振铃伸召请，孤魂闻召愿来临。仗承三宝加持力，此夜今时临法会。运心平等，法力无边。"

皈依赞

谱例 11

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1=C 2/4

3 3 2 3 | 2 2 1 2 | 3 5 3 2 | 2 0 | 1 1 2 2 | 1 6 5 5 |

66 542 | 245521 | 1 – | 55·665 | 55124 | 5 – |

44 221 | 1 1 16· | 61· 1 1 | 2321 | 1 – ||

"稽首皈依雄，水月金容。住海岸，在阎浮，运广慈心重。发宏誓愿，度脱樊笼。弥陀宝冠，璎珞顶戴花玲珑。三灾八难，寻声救苦。杻械枷锁，化作清风。散珍宝，普济贫穷。杨枝手内，时时洒滴甘露，润在亡者喉中。惟愿今宵临法会，接引亡灵，上往天宫。"

**召请饿鬼**

谱例 12

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1=C $\frac{2}{4}$

6 6 6 5 | 6· i i 65 | 3· 2 3 5 | 6 5 6 | 6 6 6 5 |

3· 5 3 5 | 6· i 6 5 | 2· 2 2 3 | 6 5 | 5 5 3 2 |

1 2 5 | 3 2 | 5 6i 6 5 | 3 232 | 1 – ||

"我以大悲佛神力，召请冥阳诸有情。旷劫饥虚饿鬼等，不违佛敕来降临。"

**施甘露**

谱例 13

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1=C $\frac{2}{4}$

1 2 3 | 5 6i 6 5 | 3 2 3 5 | 3 5 3 1 | 2 3 3 2 |

1 6 1 | 3 5 | 6· 55 | 5· 3 2 | 2 5 3· 2 | 1 – ||

"一滴清凉水，能除饥与渴；弹洒灌顶门，悉令获安乐。汝等自从无量劫，造诸恶业起悭贪。由此业力闭咽喉，仗此密言悉开通。"

皈依三宝

谱例 14

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

6 6 5 2̇ 3̇ | 6 5 3 1 | 2 5 3 2 | 1 6 5 6 | 1̇ 5 6 |

5. 3 3 2 | 1 3. 2 | 3 5 6 | 1̇ 6 5. 3 | 3 2 1 | 2. 1 1 ‖

“皈依佛，两足尊。皈依法，离欲尊。皈依僧，众中尊。皈依佛，不堕地狱。皈依法，不堕饿鬼。皈依僧，不堕畜生。汝等佛子，皈依佛竟，皈依法竟，皈依僧竟。皈依三宝故，如法坚固持。自离邪见道，是故志心礼。”

普供养

谱例 15

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

5 5. 6 | 3 5 2 3 | 5 5 2 3 | 5 6 3 | 2. 3 1 2 | 5 2. 3 |

5 1̇ 2̇ | 6 6 5 | 6 6 5 6 | 5 6 3 | 2. 3 1 2 | 5 2. 3 | 1 - ‖

“神咒加持净法食，普施河沙众鬼神。愿皆饱满舍悭贪，速脱幽冥生净土。”

圆满奉送

谱例 16

1=C 2/4

丁大喜诵唱
姜　洁记谱

1 1 2 | 5 5 5 3 1 | 2 3 5 3 2 | 1 5 6 | 5 3 |

2 1 2 | 0 3 5 | 6 1̇ 5 | 6 5 3 2 | 1 3 2 |

1 5 6 | 5 6 1̇ 6 2 | 4 - | 0 3 5 | 6 1̇ 5 |

6 5 3 5 | 6 5 6 5 3 | 0 1 2 | 3 2 | 3 3 2 | 1 - ‖

“见闻如幻翳，三界若空花。闻复翳根除，尘消觉圆净。”

本次丧葬仪式音乐的核心层次，僧人们唱诵、念白时，与法器的敲击配合是固定的，法器在仪式中的音乐作用是为唱诵、念白击打节奏。根据所列谱例，谱例1、4、6、9，采取“合头”的方式，但随后再次进入不同的旋律演变进行。

僧人们在诵唱时使用的是扬州方言，现在扬州市所辖12个县（市、区）的方言，有江淮方言和吴方言两种[1]，朱新华在其论文《试论江苏民歌的曲调特点》中说过，“吴方言区的民歌特点是以曲折级进为主，骨干音也以级进为常见，江淮方言区的民歌兼有南北的特征，旋律也是以级进为主，偶尔会有跳进。江南吴语地区的民歌以五声音阶为主，江淮方言区则会有一些六声音阶。”[2]

王耀华在其论文《关于民歌旋律音调结构分析——以畲族民歌为例》（上）[3]中，分析了中国音乐体系传统民歌旋律音调结构，并用此理论分析了畲族的民歌。此文总结了杨匡民、沈洽、苗晶等学者在对中国音乐体系传统民歌旋律音调结构研究的重大成果——五声音韵的划分，即把中国音乐体系传统民歌旋律音调结构分为宽声韵、窄声韵、近声韵、大声韵和小声韵，在此基础上，王耀华提出了自己的见解，在各种声韵下面增加一个层次，更为准确地说明这些旋律音调结构类型的特点：

（1）宽声韵：含有四度音程连接的三音列、四音列；

（2）窄声韵：由大二度与小三度或者是小三度与大二度连接而成的三音列；

（3）近声韵：由宫—角或类似的三个音之间形成的连续大二度级进或大三度连接；

（4）大声韵：由大三度、小三度连接及其转位构成的三音列；

（5）小声韵：由小三度、大三度连接及其转位构成的三音列。[4]

王耀华还在文中提及了江苏小调《茉莉花》，突出了临音级进的“窄音韵”以及宫、徵音的小三度进行。

蒲亨强在其论文《水乡清韵：吴越旋律特色及其文化内涵》[5]中，提出吴越音调典型音调模式是以“徵”为基因的窄声韵：**5 6 $\dot{1}$**，以及**6 $\dot{1}$ $\dot{2}$**、**2 3 5**两种变体，并且以五声的曲折级进为主，旋律起伏小。

以上论文的观点很适合我们理解《瑜伽焰口》的音乐风格，笔者通过对谱例的分析以及听僧人们诵唱，发现其旋律以五声音阶为主，综合运用窄声**2 3 5**、**6 5 3**、**5 6 1**……以及近声韵**1 2 3**，以级进为主，旋律线柔和，其风格与江南小曲一致。

表6为谱例与声韵表：

---

① 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第3067页。
② 朱新华：《试论江苏民歌的曲调特点》，《民族音乐研究》1999年第2期，第52页。
③ 王耀华：《关于民歌旋律音调结构分析——以畲族民歌为例》（上），《音乐研究》2003年第4期，第68页。
④ 同③，第68—69页。
⑤ 蒲亨强：《水乡清韵：吴越旋律特色及其文化内涵》，《中国音乐》2006年第2期，第12页。

表6　谱例与声韵表

| 谱例 | 窄声韵 | 近声韵 |
|---|---|---|
| 1 | 235 | 123 |
| 2 | 5̣6̣1̣；235 | 123 |
| 3 | 561̇ | 123 |
| 4 | 532 | 123 |
| 5 | 6̣5̣3̣ | 无 |
| 6 | 1̇65 | 321 |
| 7 | 235 | 321 |
| 8 | 356 | 123 |
| 9 | 6̣5̣3̣ | 123 |
| 10 | 235 | 321 |
| 11 | 421 | 123 |
| 12 | 356 | 321 |
| 13 | 532 | 321 |
| 14 | 356 | 321 |
| 15 | 532 | 无 |
| 16 | 532 | 321 |

除了对窄声韵以及近声韵的综合运用，唱诵中也用到了宽声韵，16个谱例中，有7个谱例[①]用到了宽声韵，例如：652、26̣5̣、351̇、521、5̣12、362̇。

焰口仪式在中国的南北各地都有存在，从音乐形态来看，焰口音乐因与佛教信仰相关，全国南北的仪式内容与音乐风格较为统一。在对扬州“放焰口”仪式及其音乐形态的分析过程中，笔者认为，一方面，扬州“放焰口”的执仪者在这种统一的仪式内容与音乐风格中，仍融入了江南音乐的地域特征，着重使用了窄声韵和近声韵，使其与当地民间小调的风格更为接近；另一方面从谱例中的宽声韵来看，扬州“放焰口”音乐中，仍少部分地保留了具有北方音乐风格特征的宽声韵。这与扬州乃为交融南北文化的地域相关，在明清时期，扬州的经济非常的发达，到清代中期，扬州由于占漕运、盐务、河务三大要政之利，成为漕运枢纽和全国最大的盐业经销中心，两淮都转盐运使司设立在扬州，各地拥有大量钱财的商人纷纷在此聚集，并且也吸引了许多文人墨客，[②] 这些人从各地来到扬州，带来了各地不同的文化；扬州位于江苏中部，东近黄海，襟江带淮，东界南通，西连南京，南望镇江，北接淮（阴）盐（城）。[③] 明清时期在扬州留下并逐渐融合的各地文化以

① 谱例1、4、6、7、8、12、15。

②③ 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第1—2页。

及扬州的地理位置，使其融合了苏南与苏北的特色，既像一杯淡雅的清酒，又如一壶浓烈的琼浆，值得细细品味、欣赏。

（二）中介层次——唢呐吹打曲牌

在仪式过程中，器乐是必不可少的，伴随着仪式的进行。在忙碌的仪式准备与进行中，由锣鼓伴奏的唢呐吹打曲牌，既可通知主家有客到来，让孝子不失礼仪，也能够缓解家属悲痛的心情。如果离开了吹打曲牌，不仅会让人体会到仪式声响的缺失，其文化内涵也呈现为一种不完整的状态。

1. 乐器

丧葬仪式中必不可少的乐器有唢呐、大号、鼓以及镲。

唢呐：其大小不同，调式也不一样。最常用的有四种，最大的是 D 调；次之为降 B 调；其次为 C 调；再次为 G 调。在扬州，有的人称 G 调的唢呐为“二笛”。还有一个最小的，当地人戏称为“打酱油的”，是 F 调，很少用到。除了用于丧葬仪式，婚礼等庆典也会用，除了用于合奏，还能作为独奏乐器，戏曲、歌舞等有时也会用到它伴奏。

大号：大号的作用是用来制造气氛，不仅仅用于丧葬，大的庆典都能用，没有曲调。在丧葬仪式中，大号只有在特定的仪节才使用（见本次葬礼与用乐情况表）。一般情况下，大号只有三个音，低音 sol、中音 do 和一个中音 sol。只要用到大号的仪节，就吹这三个音，顺序是：低音 sol→中音 do→中音 sol→中音 do→低音 sol。这样算一轮，一共要吹三轮，在扬州称之为“三起三落”。吹奏的时候，由于气息以及力度的问题，这些音的长短很少是相等的，有的音长些，有的音短些，也有音重复的情况出现。还有极少数功夫特别好的乐手可以吹到高音的 do，但是极其罕见，几乎是没有的。

鼓：用来配合唢呐，起到打节奏的作用。鼓点一般用在弱拍上，没有固定的节奏型，根据鼓手的熟练程度可以加点花，最常见的就是每小节弱拍敲一下，也可以敲两下或者四下。

镲：镲的用途和鼓一样，都是为了配合唢呐来打节奏，坐着演奏的时候，镲的节奏是最简单的，每小节强拍敲一下，其余地方不敲，也不用加花。鼓和镲要相互配合，才能和唢呐曲调相互融合。行走在路上时，乐手可以根据当时的气氛，每小节敲一下，也可以自由发挥，强拍弱拍各敲一下。

2. 演奏形式

（1）坐着演奏

在葬礼中，坐着演奏的形式比较多见，一般有宾客来吊唁时，吹鼓手坐在灵堂外的空地上开始演奏。

（2）站着演奏

一般是在孝子请丧主，以及破孝、下葬的时候，孝子在进行着仪节，吹鼓手站在旁边演奏。

(3) 行走着演奏

葬礼中，行走着演奏很少，只有在送饭以及出殡的时候，吹鼓手跟随在亲属后面，边走边演奏。

3. 曲牌分析

吹鼓手在吹奏唢呐曲牌的时候，最常见的是吹奏降B调，用得较为普遍的是三首曲子【哭皇天】、【小三绵羊】和【十八省】，还有一些曲牌，例如【唐西】、【滚鼓】等等，都属于很古老的曲子，在吹奏过程中年纪较大的吹鼓手也会用到。出殡时走在路上，吹鼓手一般都会固定吹奏【十八省】，其他曲牌的使用没有什么讲究，比较自由。据扬州地区小有名气的吹鼓手王庆峰说：

现在的吹鼓手多数以赚钱为主，在丧礼中并不会吹奏太多的曲牌，像【哭皇天】、【小三绵羊】、【十八省】大家都会吹，主家办事的时候，吹这三首最省事了。而且城南、城北、城西、城东的吹鼓手，各自有各自的风格，虽然主旋律一样，吹出来的感觉也不一样。①

本次葬礼与用乐情况见表7。

**表7　葬礼仪节与用乐情况表**

<table>
<tr><td rowspan="3">第一天</td><td>停尸</td><td>无</td><td>固定</td><td>大号</td></tr>
<tr><td>请丧主</td><td>哭皇天</td><td>非固定</td><td>唢呐</td></tr>
<tr><td>盖脸</td><td>无</td><td>固定</td><td>大号</td></tr>
<tr><td rowspan="4">第二天</td><td>请丧主</td><td>哭皇天</td><td>非固定</td><td>唢呐</td></tr>
<tr><td>破孝</td><td>哭皇天</td><td>非固定</td><td>唢呐</td></tr>
<tr><td>送饭</td><td>哭皇天</td><td>非固定</td><td>唢呐</td></tr>
<tr><td>收殓</td><td>无</td><td>固定</td><td>大号</td></tr>
<tr><td rowspan="2">第三天</td><td>出殡</td><td>十八省</td><td>固定</td><td>唢呐</td></tr>
<tr><td>下葬</td><td>十八省</td><td>固定</td><td>唢呐、大号</td></tr>
</table>

在有宾客前来吊唁的时候，吹鼓手还会吹奏【小三绵羊】和【小麦叶子】。

乐手在吹奏的时候，一般都是用2/4拍，很少有平均的八分音符，大量使用附点八分音符以及十六分音符。扬州位于江苏省中部，融合了苏南、苏北的特色，既有苏南的温婉，又有苏北的爽朗，曲调风格在细腻中透着硬朗，旋律均使用五声音阶，fa和si属于偏音，很少用到，几乎不用。大多旋律间的乐汇间域不宽，旋律起伏不大，进行平稳，据笔者对谱例的分析，其风格特点没有脱离江南小曲的特色，旋律线的上下波动一般都是以二、三度级进为主，偶有跳进，跳进时多数会出现**1**至**5**，**1**至**6**，或者**3**至**1**，**5**至$\dot{\mathbf{2}}$，旋律连绵不断，最后以逐渐下行结尾。

① 2012年5月8日采访王庆峰。

【哭皇天】

谱例 17

刘国胜吹奏
姜　洁记谱

1=C 2/4

0 3 2 1 | 1 5 6 3 2 1 | 3 3 2 1 3 2 | 1. 6 | 56 5 6 1 2 1 | 6 56 5 1 |

6 5 3 6 | 5. 3 2 1 | 3. 2 1 | 1 3 2 1 3 2 | 1. 2 1 6 | 56 5 1 3. 2 |

1 - | 3 2 3 5 6 1 5 6 | 3 2 1 2 | 3 2 1 6 5 | 1 1 2 3.5 | 6 - | 56 5 - ‖

此曲牌是宫调式转徵调式，在 19 小节中，出现了 2 次五度跳进，2 次六度跳进。

【十八省】

谱例 18

刘国胜吹奏
姜　洁记谱

1=C 2/4

3 5 6 5 3 | 5 3 5 6 6 6 1 | 2 3 5 3 | 2 - | 6 1 2 2 3 |

2 1 67 6 5. 6 | 3 6 6 1 5 3 | 2 - | 5 3 2 3 5 | 5 6. 5 |

5 3 2 3 5 | 5 5 6. | 6 1 2 | 3 5 3 2 1 | 6.2 2 3 67 6 | 5 - ‖

此曲牌为徵调式，在 16 小节中，出现了 2 次五度跳进。

【小三绵羊】

谱例 19

刘国胜吹奏
姜　洁记谱

1=C 2/4

6 5 1 67 6 | 5. 6 5 | 1 6 1 2 3 6 | 5. 3 2. 3 | 1. 6 5 7 | 67 6. 5 |

1. 67 6 | 5 2 | 2 5 6 3. 2 | 1 6 5 2 3 | 5 6. | 5. 6 1 1 |

2365 1· 2 | 3· 5 2365 | 1· 23 | 6 5 2 | 3· 5 1 67 6 | 5653 |

2 36 535 | 1 6 5 2 | 2 3 6 67 61 | 2 3 23 2 | 1 7 | 65 6 - ‖

此曲牌为羽调式，在24个小节中，仅出现1次六度跳进。

【小麦叶子】

谱例20

1=C 2/4

刘国胜吹奏
姜　洁记谱

2· 3 1 6 | 5676 | 656 15 | 6 1 2 | 212 33 | 5· 3 2 |

321 6 5 6 | 5 6 1 | 6 1 2 | 3532 165 | 11 6 1· | 6·1 2 |

353216 | 5 - | 3 3 #2 | 3 #2 1· 3 | ♮2· 3 2· 1 | 6· 5 6· 1 |

212 3532 | 161 2·1 | 67 6 5 | 65676 | 6 5 56 | 1126 | 5 - ‖

此曲牌为徵调式，在25小节中，仅出现1次五度跳进和1次六度跳进。

沈洽在《音腔论》中说：

广义来说，凡带腔的音，都可称为音腔。所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化。所以，音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。[1]

在唢呐曲牌的旋律进行中，乐手对于骨干音的装饰，有固定的加花，这也可以视为扬州器乐曲的一种音腔模式。表8为4首乐曲乐手的加花方式：

---

① 沈洽：《音腔论》，《中央音乐学院学报》1982年第4期，第13页。

**表 8　加花模式**

<table>
<tr><th rowspan="2">曲目</th><th colspan="4">加花（1=C）</th></tr>
<tr><th>倚音</th><th>波音</th><th>颤音（类似于弦乐的揉弦效果）</th><th>滑音</th></tr>
<tr><td>哭皇天</td><td>1. 1 ^1 2 3. 5 |</td><td>1. ^56 5 6 1 2 1 |<br>2. 6 ^56 5 1 |<br>3. ^56 5 1 3. 2 |<br>4. ^56 5 –</td><td>1. 0 3 2 1 |<br>2. 1 5 6 3 2 1 |<br>3. 5. 3 2 1 |<br>4. 3. 2 1 | 1<br>5. 1 3 2 1 3 2 |<br>6. 3 2 1 2</td><td>无</td></tr>
<tr><td>十八省</td><td>1. 5 3 5 6 6 ^6 1 |<br>2. 5 ^5 6. |</td><td>1. 2 1 ^67 6 5.6 |<br>2. 6.2 2 3 ^67 6 |</td><td>无</td><td>1. ^3 5 6 5 3 |<br>2. ^6 1 2 2 3 |<br>3. ^5 3 2 3 5 |<br>4. ^6 1 2 |</td></tr>
<tr><td>小三绵羊</td><td>1. ^2 3 6 5 3 5 |<br>2. 1 ^6 5 2 |<br>3. 2 ^3 6 ^67 6 1 |</td><td>1. 6 5 1 ^67 6 |<br>2. ^67 6. 5 |<br>3. 1. ^67 6 |<br>4. 3. 5 1 ^67 6 |<br>5. 2 ^3 6 ^67 6 1 |<br>6. 2 3 ^23 2 |</td><td>1. 6 5 1 ^67 6 |<br>2. 1 6 1 2 3 6 |<br>3. 5. 3 2. 3 |<br>4. 2 5 6 3. 2 |<br>5. 5 6. |</td><td>无</td></tr>
<tr><td>小麦叶子</td><td>1. 3 2 1 6 ^5 6 |<br>2. ^6 5 5 6 |</td><td>1. ^67 6 5 |</td><td>无</td><td>1. ^6 1 2 |<br>2. 1 1 6 1. |<br>3. 1 6 1 2.1 |</td></tr>
</table>

由表8可以看出，乐手们的加花方式多以前倚音、波音、颤音、滑音为主，其中前倚音与滑音，装饰音与被装饰音之间一般都是二、三度，只有一个是六度的大跳，波音与颤音的差别仅在于波音能够明显听出上下的音高，而颤音是围绕着某一个音的上下波动，并不能达到相近音的音高，效果类似于弦乐器的揉弦，上下波动以二度为主，由此可见，乐手的加花风格也很符合江南小曲的旋律特征，婉转流畅，柔润细腻。

在三天的仪式中，乐手演奏的曲目虽然不多，但并不会让听者觉得枯燥无味，综合运用这些加花，使乐曲变得鲜活起来。乐手在对音的加花变奏中有自己独特的风格，在不同的地方加花，并不会影响整首曲子的曲调，因为音腔所包含的音成分的变化是音自身的变化，并非不同音的组合。[①] 听同一个乐手演奏相同的曲子，无论怎么重复，都会有不一样的感觉。可以说，造就扬州丧葬仪式音乐的风格是即兴润腔，从而以有限的曲目应对丰富的丧葬仪式，这一方法来自民间乐人在实践中产生的智慧。

还有一些曲牌例如【唐西】、【滚鼓】、【凡字调】，年纪较大的乐手偶尔会用到，谱例如下：

【唐西】

谱例 21

陈家如吹奏
陈家如记谱

1=C 2/4

3· 5 6 3 | 5 3 5 6 3 | 2 1 | 2· 3 5 i | 6 3 2 3 | 3 6 5 3 5 |

6 5 6 i· 6 | 5 3 5 6 i | 3 6 5 3 2 | 1· 2 | 3 6 5 3 | 2 3 2 1 |

6 5 3 6 | 6 2 i 6 5 | 3 2 3 5 | 6 5 6 i | i 6 5 3 5 | 6 i 5 3 2 |

1· 3 | 2· 1 | 3 6 5 3 5 | 6 2 i 6 5 | 3 3 2 3 2 | 1 - |

5· 6 3 2 | 1 2 3 2 | 1· 2 1 | 1 5 3 2 | 3 6 5· 3 | 2· 3 5 3 5 |

6 5 6 i· 6 | 5 3 5 6 i | 5 6 5 3 2 | 1· 2 | 5·3 2 1 2 3 | 5 - |

5 6 i 2 i | 6 i 5 | 3· 5 6 i | 5 3 2 5 | 3 - ‖

此曲牌为宫调式转角调式，在41小节中，有4次五度跳进，3次六度跳进。

① 沈洽：《音腔论》，《中央音乐学院学报》1982年第4期，第13页。

【滚鼓】

谱例 22

陈家如吹奏
陈家如记谱

1=C $\frac{2}{4}$

3·2 3 2 | 1 – | 5 5 6 i | 3·2 3 2 | 1 – | 5 3 2 3 | 2 1 | 6 i |

5 6 5 3 | 2 3 | 2 3 2 1 | 6 i | 5 3 2 | 3 5 5 3 2 | 3·2 3 2 | 1 – ‖

此曲牌为宫调式，在 16 小节中，有 2 次五度跳进。

【凡字调】

谱例 23

刘国胜吹奏
姜 洁记谱

1=C $\frac{2}{4}$

2· 3 1 6 | 5 6 7 6 | 6 5 6 1 5 | 6 1 2 | 2 1 2 3 3 | 5· 3 2 |

3 2 1 6 6 | 5 6 1 | 1 2 | 3 5 3 2 1 6 5 | 1 1 6 1· | 6·1 2 |

3 5 3 2 1 6 | 5 – | 3 3 #2 | 3 #2 1· 3 | ♮2· 3 2· 1 | 6· 5 6· 1 |

2 1 2 3 5 3 2 | 1 6 1 2·1 | 6 5 | 6 5 6 7 6 | 5 5 6 | 1 1 2 6 | 5 – ‖

以上列举的这三首曲牌，仪式中，年纪较大的吹鼓手才会用到，也都是以五声音阶为主，旋律平缓级进，偶有跳进，其风格很符合扬州的地域特征，既有苏南的柔美，又有苏北的大气。

除了加花之外，乐手在演奏中还大量使用附点八分音符、十六分音符以及前八后十六的节奏，这样不仅使乐曲更加鲜活，还能增加绵延起伏的感觉，乐手们对十六分音符的使用，也很符合江南小曲的旋律特征，上下波动平稳，多用二度以及三度。例如：**3 5 3 2**、**5 3 5 6**、**2 1 3 2**、**5 6 5 3**、**2 1 3 2** 等，在使用前八后十六节奏的时候，也都是以二、三为主，例如 **3 2 1**、**2 1 2**、**5 3 2**、**i 6 5**等，偶尔会有跳进，例如**1 5 6**、**5 6 1**，由此不难看出，无论从旋律还是加花来看，扬州地区唢呐曲牌的音乐风格也是与其地域特征一样，苏南、苏北相互融合。

苗晶、乔建中曾总结过江浙平原民歌近似色彩区的民歌旋律，五声音阶占有绝对优势，旋律调式以徵调式最多，宫、羽调式次之①，以上谱例中，只有【唐西】是宫调式转入角调式，【哭皇天】由宫调式转入徵调式，【小三绵羊】是羽调式，【滚鼓】是宫调式，其余都是徵调式，由调式及旋律线可以看出，唢呐曲牌的音乐风格虽是苏南、苏北相互融合，但更接近于苏南小曲。

与核心层次的瑜伽焰口相比，中介层次的唢呐吹打曲牌，乐手们的即兴特点发展得更为充分。通过加花的比较，能够理解当地民间艺人即兴性的具体内容是什么，一方面，他们通过即兴的加花演奏，来达到对同一首乐曲演奏的丰富性，另一方面，通过有限的加花方式，来稳固地域性的音乐风格特点。

（三）外围层次——流行音乐、扬剧

20世纪70年代之后，随着社会的不断发展，电子琴、爵士鼓等西洋乐器逐渐传入中国，20世纪90年代之后，在丧葬仪式中除了吹鼓手吹奏唢呐曲牌之外，也加入了许多新鲜的元素——流行歌曲的演奏以及扬剧的演唱。

流行歌曲的演奏及扬剧的演唱主要集中在仪式的第二天，所用的乐器种类也很丰富，有电子琴、二胡、电爵士鼓、萨克斯，等等，这次葬礼吹奏的曲目有《映山红》、《母亲》、《南泥湾》、《浏阳河》、《妈妈的吻》、《世上只有妈妈好》、《党啊，亲爱的妈妈》、《梁祝》、《珊瑚颂》，等等，都是大家耳熟能详的曲子，庄志琴还在现场演唱了扬剧《哭爹爹》。演奏流行音乐时，唢呐、电子琴、二胡等乐器有时同时用，有时单独用，爵士鼓用来打节奏，每首乐曲都会用到。

**表9　为仪式第二天流行音乐与唢呐曲牌的用乐**

| 时间 | | 仪式进行过程 | 演奏曲目 |
|---|---|---|---|
| 上午 | 7:00—10:00 | 仪式前 | 《映山红》、《北国之春》、《母亲》、《红梅花儿开》等 |
| | 10:20 | 请丧主 | 【哭皇天】 |
| | | 破孝 | 先吹大号，后播放哀乐 |
| | 10:33 | 第一次送饭 | 【哭皇天】 |
| | 10:39 | 送饭归来 | 《梁祝》 |
| | 10:40 | 第二次送饭 | 【哭皇天】 |
| | 10:48 | 送饭归来 | 《外婆的澎湖湾》 |
| 下午 | 13:45—17:00 | 仪式前 | 《南泥湾》、《浏阳河》、《绣荷包》、《老爹爹》（唱）等 |
| | 17:20 | 第二天白天的仪式结束 | 《妈妈的吻》、《世上只有妈妈好》、《党啊，亲爱的妈妈》、《珊瑚颂》等 |

① 苗晶、乔建中：《论汉族民歌近似色彩区的划分》（上）、（下），《中央音乐学院学报》1985年第1期，第26页；1985年第2期，第29页。

据王庆峰说，“如果主家是书香门第，或者是文化气息很浓的人，还会要求吹鼓手用丝竹乐，除了唢呐外，还要有笙、箫、管、笛等乐器，演奏曲目有《紫竹调》、《梅花三弄》等。”亡者家属与到来的宾客对于流行音乐的演奏，都持有乐于接受的态度，仪式中出现流行音乐，并不会影响其传统，据孝女及亡者的孙子说，演奏一些流行的曲子，听着很舒服，比唢呐单独吹奏的音乐有熟悉感，不那么悲伤的曲调也能缓解一下伤心的心情。乐手们觉得社会在发展，丧葬仪式的用乐也要发展，只要不打破原来的传统，就是可以接受的。

本次仪式的外围层次比中介层次获得了更大的自由度，其主要目的是娱乐前来吊唁的宾客。在扬州地区，只要是超过80岁去世的老人，家里人一般都会“丧事当喜事办”，乐手们对于乐曲的选择是很自由的，乐曲的风格不一定要局限于江南小曲，乐曲的情感也并非一定要伤感的，各地域的、各种类型的曲子，甚至是外国的乐曲都可以演奏。乐手们即兴选择他们想演奏的曲子，一天中的乐曲几乎没有重复。对于乐器的选择也有其自由度，可以用电子琴、爵士鼓、萨克斯等西洋乐器，也可以用唢呐、二胡等民间乐器，演奏时，各种乐器可以随意搭配。

## 结语

中国文化，源远流长，历经千年历史、不断更迭和积淀。延续今日，儒家及其文化仍然是社会的主流价值体系和价值观念。

传统的葬礼，体现了儒家所倡导的“慎终追远，民德归厚”的价值观念，一场丧葬仪式，包含诸多传统文化因素在内，也包含着当地民众的信仰，更包含着亲人对亡者的哀思、祝福与悼念。仪式不仅可以慰藉亡者，更可安抚生者的情绪，更能够减轻生者对死亡的恐惧感和对丧失亲密关系的悲痛感。在这个快餐经济的时代，许多传统文化都在慢慢地消失，这对于人类文明而言，是一个损失。保护与传承传统文化并不是一个空喊的口号，需要从保护维持其能够存在的载体做起。

笔者通过参加两户人家不同仪节的仪式，感受到音乐拥有具体的仪式功效。有宾客前来吊唁的时候，吹鼓手会立即开始吹奏，既迎接了前来吊唁的宾客，又通知了主家有客人前来；孝子孝女请丧主主持仪式的时候，吹鼓手在旁边吹奏曲牌；送饭的时候，吹鼓手也会跟随在队伍之后，一路吹吹打打；晚上主家还会请来和尚，在屋内诵唱、念经，超度亡者。音乐伴随着仪式的进行，是仪式不可缺少的一部分。

通过对“核心—中介—外围”这三个层次音乐形态的分析，能感觉到佛教音乐、唢呐曲牌以及扬剧，其风格差异不大，都属于江南小曲的一部分，柔和而婉转。虽然这三个层次的仪式功效指向有差异：核心层次主要是与鬼神交流，外围主要是与人交流，中介层次在仪式中起到连接各仪节的作用，并且推动与引导了仪节的进行，但是从音乐风格的分析

上来看，三者是统一的。核心层次的佛教音乐，在诵唱时僧人都使用扬州方言，地方语言的声调与旋律曲调相融合，旋律曲折级进，偶有跳进，综合运用了窄声韵与小声韵，除此之外，也偶有宽声韵的使用；中介层次的唢呐吹打曲牌，与佛教音乐一样，旋律平缓，以级进为主，乐手的加花多以二、三度为主，偶有跳进，两者的风格都属江南小曲，并且与地域特征相融合。外围层次虽然流行音乐的风格可以是多种多样，甚至还可以使用外国民歌，但是扬剧的演唱，也是用扬州方言，而且扬剧本身就是发源于江苏扬州，由流行于民间的花鼓戏、香火戏和扬州清曲融会而成[①]，其风格也是温婉慧丽的江南风格。

扬州虽然属于苏北地区，但却不失苏南的钟灵毓秀。它的园林虽不及苏州园林那么的巧夺天工，却也不乏小家碧玉的气息；淮阳方言虽不及吴侬软语那么的轻清柔美，但也有其独特的阴阳平仄，存在于这座城市中丧葬仪式音乐的风格，也不乏江南小曲的柔美俊秀，乐人们的吹奏，把原本悲哀沉重的仪式调和得温暖而柔和，僧人们的唱念，传递着与神灵沟通的动听之音，仪式中的音乐在这座城市中代代相传，经过时间的洗涤和历史沉淀，与这座城市相互融合，继续绽放出属于扬州的人文气息。

① 江苏省扬州市地方志编纂委员会编：《扬州市志》，中国大百科全书出版社1997年版，第2483页。

# 浙江省富阳地区丧葬仪式音声调查与研究

廖松清

富阳是江南的一座山水小城，丰富的自然人文资源引得众人流连。富阳历史上为兵家所争，战火频仍，致使村落变迁，人口流徙。独特的地理位置容纳了大量由中原地区迁入的宗族，形成了富阳的宗族文化。当地生态环境中水域广大、连绵幽深的山区等特点，也影响着该地区人民的各种信仰习俗以及对祖先、鬼神的祭祀活动等。尽管由于各种历史原因，当地诸如婚礼、庆寿、生育及上梁等各种礼俗仪式大多已逐渐淡出人们的生活，但只要有人故去，活着的人就会以某种方式追思悼念，因此丧葬仪式便成为了一直保留在当地人日常生活之中的礼俗仪式之一。

丧葬仪式中的音声类型包括吹打乐、鞭炮、人声等，本文关注的是仪式音声中的吹打乐。因此，结合本研究对象，笔者将丧葬仪式及吹打乐在不同历史时期的运用作为“文本”，并围绕三个文本来展开讨论，即文献文本、现场文本和口述文本。文献文本，是笔者搜集到的当地学者，或者前人对于该领域研究的资料。这份文本又包含两个方面，其一，是以往①丧葬仪式及其吹打乐的情况；其二是以往关于当地吹打乐研究的资料。现场文本，则是笔者实地考察期间，亲身参与当下的丧葬仪式的所见所感。值得一提的是，文献文本中主要体现的是对仪式程序的介绍，对于用乐的记载往往较少，因此，笔者在文献文本与现场文本进行比对时，也是偏向于仪式程序的对比。口述文本，是笔者搜集的实地考察资料之一——当地人的口述资料。通过文献文本和现场文本的比较，从而寻找吹打乐在两种不同文本中所呈现的异同。结合口述文本，补充文献文本及现场文本中关于仪式和吹打乐的资料，从而总结吹打乐在历史变迁中所发生的变化，并分析产生这些变化的原因。

---

① 笔者此处所指的“以往”是一个较为笼统的时间概念，以相对于笔者所亲身观察的仪式现场而言。相对于按照年代来划分的方式来看，尽管在对三个文本的分析过程中也是为了对仪式及吹打乐进行的历史脉络的梳理，但其目的在于对两地不同时期不同仪式中用乐的不同进行观察，笔者认为通过对前人关于当地仪式及吹打乐的研究与笔者自身所观察到的和所感受到的形成区别便可以达到梳理历史脉络的目的，因此，本论题中并未将具体的年代作为历史脉络梳理的方式。

## 一、现场文本

经过打听，我们得知有家人于2009年6月16日发丧，于是，当日凌晨3点，在梅花锣鼓艺人的带领下，我们到达了富阳市鹿山街道新洋村王家①。

参与此次丧葬仪式的吹打乐演奏者之简况如表1所示：

**表1 现场文本中的梅花锣鼓艺人简况**

| 姓名 | 性别 | 年龄（岁） | 演奏乐器 | 职业 | 所在村落 | 师承 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 申屠阿江 | 男 | 61 | 唢呐、冬鼓 | 部队退伍后回乡务农、推销等 | 富阳鹿山街道谢家溪村 | 父亲、周阿全 |
| 王涉宝 | 男 | 57 | 唢呐 | 务农 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |
| 吴福根 | 男 | 54 | 鼓 | 造纸厂 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |
| 吴华兵 | 男 | 55 | 小锣 | 叉车制动器厂 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |
| 吴圣荣 | 男 | 71 | 唢呐 | 务农 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |
| 王文庆 | 男 | 56 | 大锣 | 务农 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |
| 王生祥 | 男 | 58 | 大钹 | 务农 | 富阳鹿山街道新洋村 | 申屠阿江 |

从上述梅花锣鼓艺人的所在村落来看：除了申屠阿江为外村人，其余均为亡者同村人；从诸艺人的从艺经历来看，本村的艺人都是近年来师从于申屠阿江。而在演奏过程中，申屠并没有完全参与演奏，只是偶尔过去为徒弟们换换手，主要的演奏者仍然是本村的艺人。

我们到达新洋村时，主家门前已经摆放了几个花圈，从挽联上的姓名来看，为亡者陆彩凤（1929—2009）老人的儿子所购。由于亡者阳寿80岁，在当地人看来是喜丧，因此，亲属们似乎都表现得比较平静。此次仪式持续了一日，通过对其仪式实况的记录，从而便于进行不同文本的对比，把握其仪式的变迁状况：

4:00左右，笔者赶到此次丧葬仪式的举办地——亡者的儿子家。这是一幢两层楼的老宅，一层分为前后厅，前厅为会客之用，后厅一般为厨房；楼梯设在后厅，为居住之用。通常一家为一个门，根据孩子的多少来决定一幢连排的房子要建造多少个门。亡者育有四子，仅有三个儿子住在老宅，亡者生前随长子居住，为举办此仪式，长子将自家前厅改为临时的孝堂。其余三个儿子家则为斋饭做准备。

4:30，材夫②领着亡者的长子，提着香烛、三个元宝、三支香到村中的河边“买水”，

① 此次丧葬仪式的主家在当地属于经济收入一般的家庭，倘若以财力多少来决定仪式程序的繁复程度的话，此户人家并不能做到极其繁缛的礼节，但也正因为如此，笔者认为该仪式代表的正是当地丧葬仪式中最核心和最本质的仪节。同时，参与吹打的艺人几乎全部为本村人，从身份上对吹打乐进行考量也提供了一定的空间。因此，笔者将此次丧葬仪式作为现场文本的考察对象。

② “材夫”，是依照当地人的称谓方式，指那些专为亡人下葬，为其洗身子、换衣服的人。

到达河边时，材夫对着河水喊“某某的儿子来给母亲买水”，话音刚落，长子便用瓷碗在水中舀上一些，随行的人则撑黑伞护送其返回家中。

5:00，材夫和另外几位壮汉将亡者从冷藏的棺材中抬出来，材夫用“买”来的水为亡者擦拭面部；亡者的妹妹哭丧，表达对亡者的不舍；材夫将亡者抬入纸质的棺材中，并为亡者穿上寿衣，亡者的亲属依次围绕亡者，屋外放着亡者生前所用的衣物，包括棉被等，抬进棺材之后，给死者身上披上被子，包裹的时候将被子的四角抽出来的白色棉绳给死者家属套在脖子上①。

5:05，材夫将亡者生前穿过的衣服展开盖在棺材的最上面一层，封棺之前，将一面镜子摔碎后一并放入，最后，用“买”来的水为亡者擦拭面部，将盛水的碗和纱布扔出门外摔碎，接着便合上棺材，材夫用绳索将棺材绑住，以便稍后抬出。其间，梅花锣鼓艺人们一直在厅外演奏《喜洋洋》，乐器包括唢呐、锡锣、小钹、平鼓、小锣……棺材包好后，材夫将事先准备好的供桌抬至棺材前，供桌上供奉着亡者的相片、四种菜肴（豆腐、鱼等）、一碗米饭、两个香台和两支红烛。

5:10，材夫招呼着家属们可以进来点香叩拜，道士请梅花锣鼓艺人们进到厅堂里为其做法事时伴奏②。道士一边做法事，一边招呼其右侧的梅花锣鼓艺人作相应的演奏，此时的响器为道士左手所持的摇铃，材夫演奏的木鱼，艺人们演奏的小锣、平鼓、小钹（2副）、大钹等打击乐器，道士手执灵幡，艺人身兼数职：“发符科”和“发文科”，前者是“请符官降驾来将节霓旌飞，缥缈青驾白鹤舞，徘徊慈光秒相奏，三界明月清风编酒埃。一切有情俱妙礼，超凡入圣真仙界，奉请发预牒召符官迎请三界符官③使者……”“发文科”则是禀告“太岁城隍主宰卿境土地真神、临近祠殿各庙神祇、家堂香火道释高尊、门神户尉六神、虚空过往监察圣总”。文书如下：

暨通合家亲戚孝眷人等
公元已故老妣陆氏孺人王母形魂
原今里于公元一九二九年二月二十二日吉时生
阳寿八十一岁
大限不存 劫数难逃
卒于公元二〇〇九年五月二十二日寅时分故

5:40，道士根据次序招呼家属向亡者敬香、跪拜、敬酒。

---

① 此白色棉绳被称为“胆大带”，家属们尤其是女性和儿童戴上了之后能够壮胆。

② 道士人数的多少视主家的财力而定，此户人家请了一位道士做法事，因此，法事过程中则需要梅花锣鼓艺人来为道士伴奏，从而完成完整的法事仪程。

③ 三界符官指的是“上中下三界符官使者、值年值月值日值时值玉哞功雷神君、上奏圣官传递真神、法部承差官将吏兵、神虎何乔二大元帅”。

5:55，家属围着亡者的棺材跪下，由亡者的儿媳解结，“孝子孝孙来解结”；散花：将十二个月盛开的花细数一遍。

6:15，早饭时间，一共四桌，荤菜居多。

7:10，早饭后，家属穿戴孝服，亡者妹妹哭丧。

7:12，由一人敲锣开道，长子手捧亡者灵牌，道士一手持魂幡，一手持摇铃，二子捧亡者相片，三子手持三支香，材夫抬棺材，亡者妹妹沿路哭丧，其他家属持香紧随其后，梅花锣鼓艺人们走在队伍的最后，演奏【小阳春】，行至村口，鞭炮响起，将亡者抬至前往殡仪馆的车上，随后，艺人们收鼓，随亡者家属一同前往殡仪馆。道士和材夫在亡者家中等候。

7:45，到达殡仪馆。排队等候火化，亡者妹妹继续哭丧，殡仪馆内有三个房间，供等候火化的亡者停放棺材以及供家属休息之用。原本等候期间梅花锣鼓艺人们也要演奏乐曲的，但是由于隔壁两间房内都有其他梅花锣鼓艺人在演奏乐曲，艺人们认为会影响演奏，所以径直到了领取骨灰的“领灰处”的房间里等候。

8:50，家属们将事先准备好的香和纸钱点燃，亡者的四子捧骨灰盒，一人撑黑伞走出“领灰处”。艺人们一边演奏【小阳春】，一边紧随家属的队伍走出殡仪馆。殡仪馆大门内的右侧立了一座香塔，家属们依次围绕香塔转三圈，梅花锣鼓艺人则站在塔下继续演奏【小阳春】。

9:20，众人回到村里，长子捧灵牌从车上走下，四子捧骨灰盒，二子、三子分别捧亡者照片和五谷盆①，家属燃放鞭炮，梅花锣鼓艺人在路口迎接，并跟在队伍的最后，演奏【进城调】。

9:26，众人行至三岔口时②均停下脚步，帮忙的家属将花圈抬至前方，留在家中的材夫、道士从左边的家中走出来，另有两人抬着一张方桌，上面摆放着两个烛台，材夫点燃一捆香，分发给家属，亡者的妹妹手持香继续哭丧，其他家属则举着未点燃的火把。

9:28，队伍行至村路的一棵大树下，道士示意停下，家属们将灵牌、骨灰、亡者相片按道士指示一一放下，亡者儿子及其他家属依次叩拜，每叩拜一次，供桌则向前方抬一步，抬了三步之后，道士将之前摆在亡者棺材靠近头部处的五谷抛向空中，示意将方桌抬至路边，四子捧骨灰盒，长子捧灵牌，二子、三子捧亡者相片和五谷盆，在道士的引领下继续前行。梅花锣鼓艺人演奏【小阳春】。

9:38，山脚下，是一处废弃的两层楼的白色泥砖房，材夫和捧骨灰盒的四子以及撑黑伞的家属站在院子中间，其余家属在梅花锣鼓艺人的乐曲声中，按照道士的示意以逆时针方向绕行三周，之后顺着山路来到主家之前为亡者选好的墓地。在山路行奏时，梅花锣鼓

---

① 还有五谷瓶，用红布扎口，里面放了钉子、谷子、硬币、米等，连同遗体一起火化。五谷盆则是在下葬时由材夫向亡者家属抛撒的。

② 此“三岔口”是笔者根据当时的地形所使用，该村路原本是一条直行的小路，前方是上山的方向，后方是往村口的必经之路，而路的右边有一条小路则是通往亡者家中，左边是一户人家，周围是田地。

艺人则以演奏锣鼓经为主。

9:42，众人到达墓地后，梅花锣鼓艺人演奏【小阳春】。材夫示意四个儿子及其妻子分别向四面叩拜。随后，材夫将骨灰盒放入坑内，亡者妹妹仍在一边哭丧，亡者的儿子将坑内四周的泥土填平。待材夫将骨灰盒放置完好之后，便手捧五谷盆，将五谷抛向迎面跪下的亡者儿子和儿媳，口中还一边与其对话，"要富要贵?"家属回答"要富也要贵"……并说了一番希望亡者保佑子孙的吉利话。随后由专人将墓穴填埋。

11:00，主家招待家属和前来帮忙的亲友用午餐，即"斋饭"，又称"豆腐饭"。众人均被安排在亡者亲人家中，梅花锣鼓艺人单独一桌，与主家的老人们坐在一个厅里。午饭后，家属们回到各自的家中休息。材夫和道士将灵堂布置好，将主家准备的纸制的房子供在灵堂的左侧，其前方是放有亡者相片和香台的灵桌。

14:30，道士领着亡者家属来到村口的桥头，两位材夫将家属准备的纸房子从灵堂抬出，在灵堂外按照顺、逆时针分别转三圈后走出院子，梅花锣鼓艺人演奏【小阳春】紧随其后。家属抬着纸房子来到村口的桥头，将亡者灵牌放入其中，并将其点燃；随后，道士将手持的魂幡放入纸房子内焚烧，家属们将麻绳、孝服一并摘下，放在火堆中焚烧，无明火时，年长的女性家属便用手在火堆上蜻蜓点水般地触碰火堆。艺人们则站在与家属相对的马路边演奏【小阳春】。

15:40，回到家中，道士给亡者儿子的家中祭拜灶神。丧葬仪式到此结束。

上述这样一个程序并不繁复的丧葬仪式中，尽管只有一位道士执仪，但在材夫和吹打乐艺人的相互配合下，完成了整场的丧葬仪式程序。从"买水"到将亡者抬入棺材，从道士做法事到出殡和安葬，这样一系列的过程是否又加入了现代的元素？吹打乐的艺人们不仅能够进行纯粹的吹打乐演奏，还能够为道士做法事进行伴奏，这种现象是由来已久，或者仅仅是特例。

## 二、文献文本

关于笔者对丧葬仪式现场文本中各种仪式程序的疑问，笔者欲通过文献文本的对比获得答案。

### （一）两个版本的文献文本

文献文本中关于富阳的丧葬仪式有两个版本，分别为《富阳县志》和《富阳镇志》[①]。前者将当地丧葬仪式的程序分为："临终"、"入殓"、"出殡"三个环节。

> "临终"：人死后，以草鞋两双至行人路上焚烧，谓系给活无常、死无常所穿。同时，备香烛至土地庙、城隍庙点燃，谓死者不致走暗路。死者所睡之床、帐子，立时

① 后文简称为《县志》和《镇志》。

除去。在死者身边点灯一盏。脚后点蜡烛一对，且须不时焚烧银锭、冥洋，给死者做川资。死者儿女，是日须剃头。一二日之后，若非重丧、双日，即将死者入殓，凡是亲戚，尤其是死者儿女，须送殓。报死讯之人，至所报之家，主人必饷以鸡蛋，以免灾晦。

"入殓"：入殓时，死者之子，须穿死者预备入殓之衣服，由一人代撑雨伞，手提香烛、银锭、元宝，赴河埠买水。到达河埠，将银锭、元宝等焚烧，回家，将衣服脱去，放在棺材上，于是由材夫将死者从床上抬到棺材上，头脚须由儿子抬，给死者洗面，洗身，穿衣，须单数。有头发者须梳头，亲人各三梳。由材夫说吉利话，反向盘发，将梳子折断弃去又用扇将盖脸纸扇去，扇也撕毁丢弃。又以镜一面，拆去边框，放入棺内。盖被褥也须单数。须以死者最亲近人致送者盖在身上，衬以石灰包（数目与死者岁数同），棺材盖时，须吹灭灯火，谓点灯则将活人身影映入棺内，其人必死。盖棺后加钉，将棺搁在凳上。

"出殡"：烧买路钱者走在最先，其次为背大门灯笼者与和尚、道士、孝子。孝子头戴三梁冠，身穿麻衣，赤足凉鞋，手捧主牌，执孝竹棒，腰系草绳，再次是送丧者，送下葬处，先焚烧纸、银锭，各人践踏一下，名踏宕，凡送去者均须叩拜，拜毕，将棺抬入，四角垫馒头四枚，以取快发。放毕，由堪舆家喝龙，唱吉词，抛五谷、铜钱、钉等物给死者儿女，带回收藏。

后者将当地丧葬仪式分为"送终"、"入殓"、"出殡"、"做七"、"回神"、"除灵"六个环节。

"送终"：人之将死，凡亲属都须日夜守护，待气绝，即号哭，谓之"送终"。人死，即撤去床帐，将遗体洗净，更换洁净衣服，以白纸盖面，丝棉包手，在床前点香烛、焚纸钱，由晚辈至土地庙进香，摸柱"松绑"，谓之送魂，一边速派人分头至亲戚家报丧。亲友邻居闻死讯后前往吊唁，至亲馈赠被褥，一般亲友以"四事"（香、烛、纸、祚）作为奠仪。

"入殓"：由材夫八名，将死者遗体抬至棺材盖上，经整容、梳头、穿衣后，放入棺中，加盖被褥，合棺加钉；亲属披麻戴孝，环棺号哭，向遗体告别，谓之入殓。灵柩前供素菜、香烛，并延请和尚或道士诵经，谓之散花、解结。

"出殡"：入殓之次日出殡，由二人持"魂幡"作前导，一人手持一篮银锭，烧纸沿途焚化，称烧买路钱，一道士或和尚摇铃引路。孝子头戴箬壳、麻布、棉花团制作的"三梁冠"，身穿麻衣，腰系草绳，足蹬草鞋，手捧纸制"魂牌"在前材夫抬棺在后，最后为亲属送葬行列，送至墓地。待灵柩入坑后，送葬亲属始可返家。是晚，备酒菜宴请亲友、材夫。菜肴以素食为主，故称"豆腐饭"。富家迷信风水，时有将灵柩停放在家，择定墓地、日期后才出殡。

"做七"：从死者临终之日起，每隔七日祭奠一次，称"做七"。至七七四十九日才毕，称"满七"，其间，以五七或六七最为隆重。凡出嫁女儿及儿媳娘家必备丰盛菜肴祭奠，并宴请村夫。

"接煞"：又称"回神"，按死者忌辰推算，从死亡之日起十八日内的某一日，谓有煞神降临，必请僧道设醮，驱除煞神，以拔除不祥。

"除灵"：出殡后，将魂牌安放在一座以竹片、彩纸扎糊而成的灵座里，置于堂中，早晚三次点香烛、供羹饭。富家则设灵堂，挂挽幛、挽联。直至六七或百日，将灵座抬至三岔路口焚化，称为除灵或化座。至此，丧葬仪式才告终结。

两个文献文本中所记录的丧葬仪式程序的异同如表2所示。

**表2　两个文献文本中的丧葬仪式**

| 文献出处 / 仪式程序 | "送终" | "入殓" | "出殡" | "做七" | "接煞" | "除灵" |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《富阳县志》 | 报丧 | 为亡者净身、穿衣、入棺 | 和尚或道士、孝子组成的送葬队伍 | 无 | 无 | 无 |
| 《富阳镇志》 | 报丧 | 为亡者净身、穿衣、入棺；道士或者和尚诵经 | 和尚或道士、孝子组成的送葬队伍 | 从死者临终之日起，每隔七日祭奠一次，直至七七为"满七"；"五七"或"六七"最隆重 | 死亡之日起十八日内的某一日请僧道设醮、驱除煞神 | 点香烛、供羹饭，直至"六七"或百日，焚烧灵座 |

两个文献文本中关于丧葬仪式的"送终"、"入殓"和"出殡"的内容大体相同，只是存在某些细节上的区别：如《县志》将和尚或道士参与的作为入殓的程序，而《镇志》则将此程序包含在"入殓"和"出殡"两个程序中。《县志》中以"出殡"作为丧葬仪式的终止，而后者则是将出殡之后的"做七"、"接煞"、"除灵"作为完整的丧葬仪式中的三个部分。既然仪式是信仰的外向行为的表现，而丧葬仪式体现的是中国人对于生死观的深层内涵。整个丧葬仪式都围绕生者与死者的对话——念祖怀亲，生者为了达到这样的目的，会在仪式中为亡者进行各种类型的法事仪轨："送终"是生者用各种方式向亲人报丧，"入殓"则是生者对亡者的不舍予以最后的挽留，同时也为其指明前往阴间的道路；"出殡"便是为亡者选择适宜的墓穴进行安葬；"做七"、"接煞"、"除灵"便是生者对亡者的怀念，通过"做七"将其送至祖先的世界，并入祖先的行列。生者用繁简不一的仪式程序来表达其对亡者的孝心和不舍，同时，也由此祈求亡者的保佑和庇护。因此，完整的仪式程序应该是包括了"做七"、"接煞"的一系列程序。

（二）文献文本与现场文本的对比

通过上述对富阳市鹿山街道新洋村丧葬仪式实录的描述，笔者认为其中的仪式环节与文献文本中记录的丧葬仪式之程序已经呈现了一定程度的变化，如表3所示：

**表 3　文献文本与现场文本中的丧葬仪式**

| 仪式程序 | 文献文本 | 现场文本 |
| --- | --- | --- |
| “送终” | “买水”、报丧 | “买水”、电话报丧 |
| “入殓” | 由材夫将死者遗体抬至棺材盖上，经整容、梳头、穿衣后，放入棺中，加盖被褥，合棺加钉；亲属披麻戴孝，环棺号哭，向遗体告别，谓之入殓。灵柩前供素菜、香烛，并延请和尚或道士诵经，谓之散花、解结 | 材夫将亡者遗体抬至棺材、加盖被褥、合棺；亲属披麻戴孝、哭丧、向遗体告别，道士诵经、散花、解结 |
| “出殡安葬” | 入殓之次日出殡 | 入殓当日上午出殡火化、安葬 |
| “做七” | “五七”、“六七”最隆重 | 摆供品祭拜 |
| “接煞” | 请僧道设醮，驱除煞神，以拔除不祥 | 无 |
| “除灵” | 出殡后，将魂牌安放在一座以竹片、彩纸扎糊而成的灵座里，置于堂中，早晚三次点香烛、供羹饭。富家则设灵堂，挂挽幛、挽联。直至“六七”或百日，将灵座抬至三岔路口焚化，称为除灵或化座。丧葬仪式结束 | 出殡当日，将亡者骨灰安葬后，将灵座供奉在灵堂内，当日就可焚化。之后请道士祭灶神，丧葬仪式结束。 |

如表 3 所示，以文献文本中所描述的丧葬仪式为参照，现场文本中的丧葬仪式在程序上已有所不同，取消了“接煞”的环节，简化了“做七”和“除灵”的仪式环节。然而即使只有一位道士做法事，仍然能够完成仪式的基本程序；在吹打乐的运用方面，则以行奏为主，且均演奏节奏较为欢快[①]的乐曲【小阳春】和【进城调】。

**谱例 1**

## 小　阳　春

（富阳市鹿山街道谢家溪村梅花锣鼓艺人演奏）

1=C 2/4　　　　廖松清记谱

中板

2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 3 5 6 | 3 6 5 6 | 1̇ 65 3 | 3 6 5 6 | 3 5 6 |

1̇ 6 5 6 | 5 35 6 | 3 6 5 6 | 5 4 3 | 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 6 5 |

5 3 5 6 | 1̇ 2̇ 1̇ | 5 6 1̇ 2̇ | 1̇ 5 6 | 3 5 6 1̇ |

5 3 6 | 6 5 3 5 | 5 2̇ 1̇ | 1̇ 6 5 3 | 3 6 1̇ ‖

① 根据梅花锣鼓艺人的说法，梅花锣鼓的演奏速度为慢板和中板两类，笔者进行过速度的比对后发现，慢板大约为90/分，中板的速度约为120/分。

谱例 2

进 城 调

（富阳市鹿山街道谢家溪村梅花锣鼓艺人演奏）

1=C 2/4

廖松清记谱

慢板

3 2 6 1 6 1 | 2 5 3 1 2 3 2 | 1 6 2 1 1 3 | 2 3 5 6 5 1 3 | 2 1 2 5 1 2 5 |

3 6 1 2 3 5 6 2 | 1 2 1 6 1 6 5 | 3 3 2 1 6 1 2 | 3 3 2 1 3 2 1 | 6 – |

转中板

6 2 1 6 | 2 3 2 | 1 3 2 1 | 6 1 6 | 5 3 2 | 5 6 5 |

1 6 1 3 | 5 3 1 | 2 3 2 | 1 6 2 | 1 1 3 | 2 3 5 6 |

5 1 3 | 2 3 5 6 | 5 1 3 | 2 1 2 | 5 1 2 5 | 3 6 1 2 | 3 5 6 2 |

1 2 1 | 6 1 6 5 | 3 3 2 | 1 6 1 2 | 3 3 2 | 1 3 2 1 | 6 – ‖

## 三、口述文本

文献文本中只记录了当地完整的丧葬仪式所包括的各个程序，而仪式程序中的一些特殊的行为方式却没有予以介绍；同时吹打乐于何时演奏、演奏何曲目却不得而知，因此，笔者认为只能参照艺人的口述文献文本解释当地丧葬仪式中某些行为方式以及吹打乐用乐方式。

### （一）仪式程序

丧葬仪式中的各个程序在一定程度上便体现了当地人的信仰观念，于是就丧葬仪式中材夫的一些特殊的行为方式，笔者请教了材夫：

笔者：您在给亡者盖被子时抽出来的带子有什么特殊的意义吗？

材夫：有两种作用，其一是保佑子孙，其二是辟邪。还有说是可以让小孩和女性戴了之后胆子更大的意思，因此我们称它为“胆大带”。

笔者：安葬前您示意亡者的儿子和儿媳叩拜是什么特别的意思？

材夫：这个就是朝四个方向叩拜，为自己和后代祈福。比如说朝东是保佑代代儿孙做官之意，朝南是祈求儿孙都中状元，朝西是让后人穿朝衣，朝北就是做百朝官。

笔者：那您在“关山”前往众人身上抛撒谷子和硬币呢？

材夫：（身边的人都开始笑）谷子就是发财嘛！谁身上被撒的谷子越多，他发财的概率就越高。

材夫所指的朝四个方向叩拜，为后人祈福，均离不开两个主题，即高举和做官；而高举的直接目的仍然是为了做官。在朝为官不仅是为了得到经济上的收益，更是为整个家族的利益。因此，丧葬仪式中同样体现了宗族的观念。而无论是为亡者举行的仪式程序是繁是简，都反映了人们希望通过仪式得到亡者及祖先的庇护和保佑。

（二）梅花锣鼓的运用

本文所记录的丧葬仪式中所使用的吹打乐类型为以唢呐主奏的梅花锣鼓，因此，在采访中关于吹打乐的运用则主要围绕梅花锣鼓展开。

1. 运用的场合

丧葬仪式中，做法事的执仪者既有道士，也有为其奏乐的材夫和梅花锣鼓艺人。

笔者：是不是每一户人家做丧事都是请道士？

道士：基本上是的，过去也有和尚，现在因为越来越少了，要到别的地方请来，很麻烦的。

笔者：今天只有您一个人在做法事？

道士：这个通常是看办丧事的人家的，愿意多花钱那么就把场面做得大些，我们做的时候程序就多些，时间也就要长的。我经历过最热闹的一次，是请了七个道士一起做，持续了三天。

笔者：要是时间短的话，是不是有很多环节都不会做？

道士：那是当然的，但有些是必须要做的，像你看到的发文、解结、散花。今天因为只有我一个人，所以念诵的时候就只能请材夫和梅花锣鼓艺人来给我帮忙了。

因此，在当今道士的观念里，对于法事中由谁来进行打击乐的演奏并不重要，重要的是在法事的过程中不能缺少打击乐的音声类型。

2. 艺人的职能

梅花锣鼓艺人在道士执事期间，均进行锣鼓的奏乐。因此，梅花锣鼓艺人在整个丧葬仪式中充当了两种角色：其一是吹打乐的演奏者，其二便是法事活动的辅助执仪者。由此看来，法事活动中一定需要锣鼓的伴奏，至于由谁奏乐却并不重要。

而就此问题，梅花锣鼓艺人持这样的观点：

艺：这个没有办法分得清的，而且本来就是不要分，道士嘛只有一个，要做这个要做那个的，不是忙不过来吗？所以我们就帮忙去敲敲（锣鼓）。

笔者：那你们演奏的与梅花锣鼓的锣鼓一样吗？

艺：差不多的，反正道士也不管你敲什么的，只要他摆手势了我们就敲好了。

因此，当今的梅花锣鼓艺人们对于自身在法事过程中进行打击乐的演奏并不排斥。而这样的情况是一直存在，还是随着时代的变迁而造成的变迁现象？该问题还需要通过与艺人们进行进一步的求证来获得答案，因此，笔者将在下文中逐一对该现象进行阐释。

3. 流行的年代

欲知上述关于梅花锣鼓使用场合是否已经发生变化等问题，笔者认为不得不涉及与其同时存在[①]的另一个吹打乐乐种——鼓亭锣鼓。笔者在对富阳东洲街道的吹打乐进行普查时发现：鼓亭锣鼓艺人对于梅花锣鼓的演奏效果及意义往往有着不赞同的态度。一位生于20世纪20年代的阿来（1920—　）老人，在年轻时学习过鼓亭锣鼓的演奏，当他听到笔者问及梅花锣鼓时，老人脱口而出的竟然是“那是死人才用的，吵得很”。说者无意，听者有心。阿来的话与“梅花锣鼓在元宵节时走在队伍的最前方为舞龙和跳竹马伴奏”的场合叙述是不相符合的——如果梅花锣鼓和鼓亭锣鼓同为宗族子弟所演奏，那么为何在老人心目中对于丧葬仪式中使用梅花锣鼓之事表现出如此不屑的态度？于是笔者就此问题反复地向艺人们求证：

东洲街道明星村鼓亭锣鼓艺人赵关雪（1940—　）：我们村里的人也有梅花锣鼓的，跟鼓亭锣鼓不一样的，他们都是自己出钱买乐器（我们是由村里的“锣鼓社”统一管理），元宵节的时候要出去巡游了，鼓亭锣鼓走在队伍的最后面，梅花锣鼓就在队伍的最前面为舞龙伴奏，有的村子有竹马的，梅花锣鼓还要为竹马伴奏的。

笔者：那么丧事的时候要敲锣鼓的吗？

赵：要的，那个都是很简单的，请外村的和尚、道士之类的人。

笔者：那么现在丧事的时候不都是梅花锣鼓演奏吗？

赵：这个都是新中国成立以后的事情了，现在做道士、做和尚的人少了，尤其是土改之后，人人都有土地了，谁还去做和尚、做道士，所以没有人演奏了，就由梅花锣鼓演奏了。再说了，现在请梅花锣鼓是要给钱的。

若赵关雪的说法属实，那么过去曾同为宗族子弟演奏的梅花锣鼓也同样是不参与婚丧嫁娶等仪式之中的，因为它是为神奏乐的吹打乐类型。而随着历史的变迁，社会制度的变革，使得吹打乐艺人的身份发生了变化，僧人和道士人员的数量减少，加之经济效益等因素的影响，导致了新中国成立后梅花锣鼓开始广泛地被用于丧葬仪式之中。

笔者在对富阳当地进行实地考察期间，曾经随同吹打乐艺人们参加了当地某村庙宇的

① 笔者在拙作《吹打乐中的宗族社会等级性——以浙江省富阳地区的礼俗仪式为例》中有过论述，本文中就不再赘述。

开光仪式（局内人称其为“庙会”）。当时由四周的村落聚集起四副梅花锣鼓，香客们虔诚地叩拜神灵，艺人们则聚在庙宇之外忘我地演奏，你一首我一首，竞相争斗，最后还会从各自的队伍中走出来，临时与其他队伍的艺人们组合起来演奏，引来观众点评其技术的优劣。散场后，艺人们会将此次的“庙会”之事作为谈资与其他人分享。

因此，我们不难发现，由宗族子弟演奏的梅花锣鼓原本是作为为神奏乐的吹打乐类型。而在历史的变迁中，局内人还为其增加了一项新的职责——为亡魂奏乐。

根据口述文本的分析，由于敬奉的对象不同，使得吹打乐在演奏场合、艺人身份等方面都呈现出不同。

不同文本的丧葬仪式所呈现的变化并不明显，且主要体现在各个仪式程序中较为细节的部分，如仪式中由于执仪的道士人数有限，材夫和梅花锣鼓艺人们都需要参与到法事活动的执仪者行列中；还包括此次丧葬仪式较之文献文本而言，缩短了从安葬到除灵的间隔时间等。

## 四、仪式中吹打乐之比较

通过前文对仪式本身在历史变迁中的变化程度进行论述，从而为解释宗族仪式中吹打乐用乐变化的原因提供分析依据。为了更清晰地了解丧葬仪式中吹打乐用乐的变迁状况，笔者将以表 4 进行说明：

**表 4　文献文本与现场文本中吹打乐用乐之比较**

| 仪式程序 | “送终”、“入殓”、“出殡”、“安葬” | “送终”、“入殓”、“出殡”、“安葬” |
|---|---|---|
| 用乐类型 | 梅花锣鼓 | 梅花锣鼓 |
| 演奏曲目 | 《梅花三弄》、【流水】等 | 【进城调】、《喜洋洋》、【小阳春】 |
| 艺人身份 | 宗族子弟 | 本村、外村的吹打乐艺人均可 |
| 乐器配置 | 唢呐、大锣、小锣、冬鼓、小鼓 | 唢呐、大锣、小锣、冬鼓、大钹、小钹 |
| 有无报酬 | 无 | 有 |

通过表 4 我们可以看到：丧葬仪式中梅花锣鼓的运用出现了不同程度的变化。

### （一）不变——用乐类型、乐器配置、演奏曲目

在丧葬仪式中，尽管仪式程序有所简化，但其基本的仪式框架送终—入殓—出殡—安葬并没有本质性的变化，仍然能够体现丧葬仪式“丧”、“葬”、“祭”的仪式内核。另外，虽然梅花锣鼓从过去作为运用于宗族村落迎神赛会时为舞龙、跳竹马的伴奏，到庙会时各村落间的竞争，再到当下作为丧葬仪式的吹打乐用乐类型，其运用场合发生了变化。但笔者仍然认为其仪式中吹打乐的用乐类型并未发生变化，其原因在于：根据艺人们的口述文本来看，尽管不清楚过去丧葬仪式中僧人或道士演奏的曲目，但是从使用的乐器来看与梅花锣鼓的乐器是相似的，均为唢呐以及打击乐器。因此，笔者认为丧葬仪式中吹打乐的用

乐类型、乐器配置均未发生变化。文献文本中对于梅花锣鼓的演奏曲目的统计，与当下运用于丧葬仪式的梅花锣鼓的演奏曲目是相同的，因此，演奏曲目在丧葬仪式中同样也保持了延续性。

（二）变——艺人身份、酬劳

丧葬仪式中变化的部分则体现为乐人身份和获取酬劳两个方面。其中，艺人身份的变化在于：文献文本中的梅花锣鼓是由宗族子弟、本村人来演奏；而现场文本中却已经没有了这种限制，可以从别的村，甚至是来自不同村落的艺人临时组合演奏。此外，原本由族人为本村人所进行的无偿演奏，演变成为各村人的有偿演奏（见表5）。

**表5　文献文本与现场文本中吹打乐的“变”与“不变”之简况**

| 仪式类型 | 丧葬仪式 |
| --- | --- |
| 用乐类型 | 不变 |
| 艺人身份 | 变 |
| 乐器配置 | 不变 |
| 演奏曲目 | 不变 |
| 获取酬劳 | 变 |

## 结语

由宗族子弟组成的梅花锣鼓，不仅是为舞龙、跳竹马伴奏，同时也是迎神赛会时作为竞技的音声类型。而且新中国成立之后，其还增加了在丧葬仪式中的演奏职能。因此，了解龙和竹马以及丧葬仪式中的核心观念对于富阳当地宗族子弟们的意义，是把握梅花锣鼓背后所隐含的信仰和价值观形成的基础。

（一）龙神

有学者认为，龙是中国人文化思维的产物，而非自然动物。在自然天地之间，有着巨大而神秘的空间，而在这个空间中却不时发生着电闪雷鸣、乌云狂风。人们认为是一种无形或者有形的力量在控制着这一切的发生，于是，出于对这些现象的迷惑和解释，龙便具有了存在的基础和空间①。在时代的更迭中，人们将龙的功能扩大化，从象征皇权到民间将其神化后视为祭祀对象，以求风调雨顺。从宫廷到民间，人们根据自己的理解与需求来构筑龙的形象和功能。由此可见，龙在中国人心目中的重要性。

对于地处江南一隅的富阳，祈求风调雨顺、五谷丰登也无一例外地成为了当地人自古以来的美好愿望。历史上，富阳也饱受过水旱等灾害，如：

---

① 吴祚来：《文化是一条河》，北京东方出版社2008年版，第421—422页。

大历元年（766），富阳水灾，民众漂溺无数。

绍熙五年（1194），秋八月，大雨漂没天庐，死者甚众。

嘉定三年（1210），四月大水，五月大雨，毁坏天庐市郭，溺死者众。

道光十四年（1834），大旱，饥荒，时疫流行，市上棺木皆空。

……①

因此，富阳当地的宗族以各种方式来祭祀龙神，将其视为关乎各个宗族的事务。于是，以唢呐主奏的梅花锣鼓承担了这一职责，用唢呐极富感染力的声响作为沟通人神的工具和桥梁。

（二）竹马

跳竹马这一民间舞蹈形式在我国的许多省份都有流传，各地关于竹马的传说也都不尽相同。如山东潍坊地区西小章村的竹马被当地人以为是马氏祖先于元代末年将竹马移植而来，其目的是为了聚集人丁、兴旺家族，于是便将日常操练士卒、行兵布阵的阵法融入其中②。而富阳龙门镇的孙氏族人则认为：当地的竹马是来自北宋年间，源于孙忠的香火堂以及“荫功天子庙”上梁仪式而组织的。其中的战马剧情来自于三国戏③。

无论竹马的形式源于何时，无论在何地流传，关于竹马的口述历史都与同一个对象有关联——祖先。因此，梅花锣鼓通过为跳竹马伴奏来传递着族人对祖先的怀念和崇敬之情。

（三）丧葬仪式

中国人将对于死亡的恐惧化作丧葬仪式中纷繁复杂的仪式程序之中。在一般中国人的思想意识中，“死”意味着“归”，是人回归到与生存时完全不同的世界里去。因此，在丧葬仪式中传递着对亡者的不舍，以及对亡者在另一个世界的祝福。人们通过构建一个虚拟的世界来完成情感表达。丧葬仪式中即体现了“孝”的道德观念，而巩固民间社会秩序，增加乡党邻里和睦，父慈子孝，则需依靠“孝”。因此，丧葬仪式的教化功能使得宗族社会形成和谐的气氛，强化建立在父系血缘关系基础上的宗族社会的凝聚力。

因此，丧葬仪式即使从表面上看只是家庭内部成员间的事情，其实质却是关乎由家庭构筑的宗族社会甚至是国家之事。

由宗族子弟组成的梅花锣鼓，虽然在新中国成立前没有承担丧葬仪式中演奏吹打乐的职责，但是当僧人和道士在一定时期内被取缔了之后，便由梅花锣鼓承担了这样的职责。同时，唢呐作为主奏乐器，从音响上来听，有着其庄严性，能够在将亡魂送至阴间的途中

---

① 《富阳县志》编撰委员会编：《富阳县志》，浙江人民出版社 1993 年版，第 9—18 页。

② 张世闪：《小章竹马：村落语境中的艺术表演与文化认同》，《中国艺术人类学学会成立大会暨首届学术研讨会论文集》，2006 年，第 284 页。

③ 此说法是摘自于富阳龙门镇孙文喜整理的“龙门竹马简介”。参见齐琨《灵验的音声——浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐研究》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 20 页。

具有驱除鬼怪、恶魔起到威慑作用而被广泛运用在丧葬仪式的送终、入殓及出殡的环节中。

丧葬仪式是将亡者从鬼魂，送入到祖先的行列，因此，鼓亭锣鼓不足以震慑在送亡魂进入到另一个世界途中孤魂野鬼的侵扰，只有唢呐才能担负这样的重任，因此，梅花锣鼓在新中国成立后进入到丧葬仪式的演奏中。同时，舞龙或跳竹马这种关于宗族的事情由梅花锣鼓来伴奏，是因为无论是舞龙还是跳竹马，在娱乐神灵和祖先的同时，需要通过唢呐的巨大声响来向周边的宗族炫技，以示“我”与“他”的差别。

由此可见，在富阳这样一片宗族组织曾经繁盛的地区，尽管其宗族组织有一定程度的瓦解，但是人们依然用各种礼俗仪式维系着其崇尚的礼法观念。梅花锣鼓以其乐曲精练、短小、难度低等各种因素被广泛地运用在仪式之中，不仅成为了构筑礼俗仪式的工具，同时更成为了维系当地人自我认同感的桥梁。

# 安徽省徽州地区祁门县马山村丧葬仪式音声调查与研究[①]

齐 琨

## 前言

祁门县位于安徽省南部，明清时期，隶属徽州府。明清徽州曾为江南富庶之地，久居此地的乡民，重礼尚儒、习文经商，官宦门第辈出[②]、商贾巨富不鲜[③]。清代，为徽州地域经济发展之鼎盛时期，新安[④]商贾，散布全国。当时长江中下游地域，普遍流传着“无徽不成镇”的俗语。徽州[⑤]百姓安土重迁，崇尚以血缘关系为社会组织纽带、以宗族礼法为凝聚族人手段。同宗共祖的乡野村民，聚族而居，休养生息。

当代学者将宗族定义如下：“依据传统的宗法制度，所谓宗族就是由‘同宗’和‘同族’两部分亲属构成的以父系血缘关系为纽带的社会人群共同体。始祖以下的后裔为‘同宗’，高祖以下的子孙为‘同族’，合称宗族。”[⑥]

汉晋年间（25—316），徽州之地始有宗族。“徽州方氏始迁祖方纮，世望河南，为汉

---

① 本文载于齐琨《仪式空间中的音声表述》，文化艺术出版社 2011 年版，第 15—58 页。

② 有学者统计，明代，徽州有进士 392 名，举人 298 名，嘉靖以后，歙人当过大学士者 1 人，尚书者 1 人，侍郎者 9 人，寺卿者 5 人，给事中 4 人，检讨编修 2 人，巡抚 5 人，巡按御史 6 人，廉史 4 人，知府 3 人，督学 1 人，另外学士唐皋、都宪江东之、尚书殷正茂、进士官部曹及、守令等约 30 人，未列入内。清代全徽州府中，举人高达 689 名，进士 226 名。以歙县为例，即有大学士 4 人，尚书 7 人，侍郎 21 人，督察院都御史 7 人，内阁学士 15 人。徽人为官人数之多、爵位之高，可见一斑。详见叶显恩《明清徽州农村社会与佃仆制》，安徽人民出版社 1983 年版，第 91—93 页。

③ 在明代徽商的足迹主要分布在北京、南直隶、浙江、福建、广东各省会，以及苏州、松江、淮安、扬州各府，临清、济宁诸州，仪真、芜湖各县，瓜州、景德各镇。及至清代，徽人外出经商之风更盛，据民国《歙县志》卷一记载：“商贾居十之七，虽滇、黔、闽、粤、秦、晋、燕、豫，贸迁无不至焉。淮、浙、楚、汉，又其迩者矣。”详见民国石国柱等修、许承尧纂：《歙县志》，成文出版社 1975 年版，第 157 页。

④ 新安，徽州之旧称。

⑤ 本章研究地域——祁门县曾为旧时徽州府辖地，因此，文中笔者沿用了“徽州”一名。

⑥ 赵华富：《徽州宗族研究》，安徽大学出版社 2004 年版，第 36 页。

司马长史。西汉末，为逃避王莽篡乱，避居江□，遂家丹阳[①]……歙之东乡。”（《新安名族志》前集《汉歙丹阳河南方氏衍庆统宗图谱》，明嘉靖刻本）《歙新馆著存堂鲍氏宗谱》（清刻本）序中记载：“晋咸和间（326—334），元始公讳弘守新安，遂家焉，歙之有鲍氏自此始。”

唐宋以降，徽州宗族日趋繁盛。明嘉靖（1522—1566）《徽州府志》“卷二风俗”载：“家多故旧，自唐宋以来，数百年世系，比比皆是。重宗义，讲世好，上下六亲之施，村落家构祠宇，岁时举豆。”[②]

徽州地域中为何聚居了如此多的世系宗族？明嘉靖三十年（1551）编纂的《新安名族志》序言云：“新安……山峭水厉，燹火弗惊，巨室名族，或晋唐封勋，或宦游宣化，览形胜而居者恒多也。其故家遗俗，流风善政，宛然俱在。”[③] 从此文献可以看出，徽州地理环境吸引了众多巨室名族前来繁衍生息。其一，地势多山，易守难攻，少兵燹之乱，因此成为历代巨室名族避乱世之桃源；其二，山水俊美，一些官宦览胜至此，流连忘返，遂迁户定居。这些迁徙至徽州的宗族亦带来遗俗旧制。

晚清徽州乡贤赵吉士所撰《寄园寄所寄》卷十一“故老杂纪”云：“新安各姓，聚姓而居，绝无一杂姓搀入者。其风最为近古。出入齿让，姓各有宗祠统之。岁时伏腊，一姓村中，千丁皆集，祭用文公《家礼》，彬彬合度。父老常谓，新安有数种风俗胜于他邑，千年之冢，不动一杯；千年之族，未尝散处；千载之谱系，丝毫不紊；主仆之严，数十世不改，而宵小不敢肆焉。”[④] 从此文献可见，在徽州定居的豪族望姓以“聚族而居”、“宗祠统之”两条宗族礼法之核心制度为延续血脉、繁衍生息的根本，并以三个具体事物作为宗族存在的象征，其一，族坟；其二，祠堂；其三，宗谱。

众多传世至今的家乘谱牒中，都提到“礼”对于宗族繁衍的重要意义。如婺源《武口王氏统宗世谱·庭训八则》提及：“人之有礼，犹物之有规矩，非规矩不能成物，非礼何以成人？故凡一生之中，动息作止，慎勿以细行忽之。”［清乾隆四十五年（1780）刻本］休宁《茗洲吴氏家典》亦云：“礼原于天，具于性，见于人伦、日用、昏（婚）、冠、丧、祭之间。”［明崇祯三年（1630）抄本］可见，宗族制度的根基在于“尚礼”，而“礼”的具体表现在于“人伦、日用、婚、冠、丧、祭”，其中，婚礼、冠礼、丧礼、祭礼表现了人情伦理之关系，成为与宗族乡民日常生活相关的礼俗。

徽州乡村“婚、冠、丧、祭”之礼俗行为多遵循朱熹《家礼》而行事。歙县《泽富王氏宗谱》卷一言：“子弟当冠，虽延有德之宾，庶可责成人之道，其仪式并遵文公《家礼》。”［明成化六年（1470）抄本］黟县《环山余氏宗谱》卷一载：“婚姻人道之本，亲

---

① 丹阳，徽州之旧称。

② （明）汪尚宁纂修：《徽州府志》，据明嘉靖刻本影印，书目文献出版社1988年版，第67页。

③ （明）戴廷明、程尚宽：《新安名族志》，载胡益民、朱万曙主编《徽学研究资料辑刊》，黄山书社2004年版，第1页。

④ （清）赵吉士：《寄园寄所寄》，据清康熙三十五年（1696）刻本影印，载《续修四库全书》，上海古籍出版社1995年版，第127页。

迎、醮啐、奠雁、授绥之礼，人多违之，今一祛时俗之习，恪遵《家礼》以行。”（清刻本）歙县《岩镇百忍程氏本宗信谱》卷十一“族约”云：“凡族内有丧之家，须依文公《家礼》仪节举行。富厚者不必过制，贫乏者量减行之。其有贫困之甚者，各助银三分或五分；如富厚者愿多助银三五钱或上两，听行□□□之。”（清刻本）歙县《潭渡孝里黄氏族谱》卷六曰：“元旦谒祖、团拜及春秋二祭，悉遵朱子《家礼》。”（清刻本）

在粉墙矗立、鸳瓦如鳞的徽州乡村中，大大小小、远近相望的祠堂多为各个村落的核心建筑。远至宋代近至民国的各个历史时期中，徽州世家陆续建设起众多祠堂，并在历代得到维修与扩建。[①] 作为宗族象征，一个宗亲族体少则拥有几座祠堂，多则有 30 多座宗祠和支祠[②]。民国《歙县志》卷一“舆地志 · 风土”载：“邑俗旧重宗法，聚族而居，每村一姓或数姓；姓各有祠，支分派别，复为支祠，堂皇闳丽，与居室相间。”[③]

实地考察中，笔者所见不同族姓的祠堂规模大小不等，但结构大体相同，多为三进制建筑。歙县《潭渡孝里黄氏族谱》卷六“祠祀 · 新建享妣专祠记略”云：祠庙“为堂五楹，前有三门，后有寝室与祠门”。祠堂的三进制结构前称“门”、中称“堂”、后称“寝”。具体而言，第一进称为“仪门”，或“门厅”、“过厅”等，门口多设宝色含光的石鼓一对，台阶四周装饰有雕刻精美图案的石板数块；第二进称为“享堂”或“正堂”、“大厅”、“正厅”等，多在享堂中间设有天井，是举行各类礼俗仪式的场所，“享堂”四周的墙壁上多悬挂或凿刻宗规、家法；第三进称为“寝室”或“寝”、“正寝”等，为供奉祖先神主牌位的地方，有的宗族亦将本族信奉的神像、神位供奉其中。

建构祠堂的意义在于强化宗族观念，而族中男丁在祠堂内的祭祀演礼行为则具体地贯彻了各种宗法制度。祠堂中上演的礼法主要包括冠、婚、丧、祭四类。绩溪《金紫胡氏家谱》“禀然堂重订规谱序”载：“共大宗者，岁一合食；共高祖者，再；共曾祖者，三。凡合食必于宗祠，期在忌日、生辰斋祭之后，俾敦宗睦族，知自厚于人道，而贫富贵贱无自于相耀。……自清明、腊祭外，尚有忌日、生辰，凡八次虔祭，祭毕合食。”[④] 家族中每个男性成员诞生后，其一生各个阶段的重要人生礼仪都在祠堂内举行。添丁进口为宗族之大事，男婴降生后由父亲或祖父领至祠堂，在《支丁名册》上登记生辰年月；男丁年及十五成年之后，行冠礼于祠堂；男婚女嫁喜庆之时，新人行婚礼于祠堂；入泮中试得意之刻，众族人行贺礼于祠堂；辞世归天撒手人寰之终，孝子贤孙行丧礼于祠堂。

2005 年 2 月 11 日（正月初三），祁门县箬坑乡马山村德高望重的族长叶根进在家中去世，终年 81 岁。老人生前膝下有两个儿子、两个女儿，一个孙子、三个孙女，计划给老人筹办一次隆重的丧葬仪式，请同村族人叶仁茂（79 岁）为执仪者。

---

① 张小平等：《徽州古祠堂》，辽宁人民出版社 2002 年版，第 22—53 页。

② 例如笔者曾采访祁门县彭龙乡彭龙村汪氏族人藏《汪氏宗谱》中记录有本村 30 多座祠堂的地理位置和名称。

③ 石国柱等修，许承尧纂：《歙县志》，成文出版社 1975 年版，第 155—156 页。

④ 转引自赵华富《徽州宗族研究》，安徽大学出版社 2004 年版，第 194—195 页。

1951年，35岁的叶仁茂，师从李殿章（当时40岁左右），学习了两三年京剧。至1962年，当时46岁的他跟了两个师傅学道士[①]，一位是叶继道，下坑村的小姓[②]（当时70多岁），另一个是汪志根，马口村的小姓（当时也是70多岁）。此后，马山村一带的丧事多请叶仁茂做。以前，叶仁茂也会吹喇叭，后来不吹了，他说："会得多了不好，也要让别人吃饭。"目前，叶仁茂收了四个徒弟，箬坑乡伦坑村汪德根（32岁），马山村郑源组李标洪（28岁），闪里镇七一村李振琅（23岁），历口乡正冲村老义（28岁）。

2005年2月18日（正月初十）清晨，笔者来到马山村，恰遇为叶根进举办隆重的丧葬仪式，仪节分别为"入殓"、"送菩萨"、"送亡灵"、"出殡"、"下黄金"、"回堂祭"。仪式表演行为是为了表达仪式话语。理查德·鲍曼（Richard Bauman）将表演视为"一种交流的现象"（communicative phenomenon），是"一种交流性展示的模式"[③]，在本仪式音声个案研究中，笔者不仅关注音声表演在物质空间中造成了何种人与人的交流，更重要的是关注意识空间中，仪式音声在人与神、鬼、祖先的交流时所起的作用。因此，我们可以认为仪式音声是一种连接物质空间与意识空间的"话语"，执仪者运用或借助仪式音声的表演，建构各种关系，完成既定的仪式目的。

在下文的叙述中，笔者以仪式在线性时间中的进行为顺序，依次展现物质空间中的仪式表演行为、意识空间中的仪式话语的含义，以及关系空间中可感知或应该感知的关系。

## 一、三维仪式空间中的描述

### 仪节一"入殓"

#### 第一段"请菩萨"

时间：8:00—8:10

**物质空间**

清晨7:30左右，叶仁茂提前来到祠堂，将自己带来的挽联、神位，一一布置在祠堂中，另有亡者亲属在祭桌上和神位前摆上供品、香烛。如下图：

① 当地习惯将丧礼中的执仪者统称为"道士"，考究丧礼中的唱念内容，则马山丧仪是以佛教信仰为基础，融入民间道教信仰和以宗族礼法为背景的儒教三献礼之内容。

② "小姓"是当地人对迁入本地无祠堂、宗谱、祖坟的流民散户的称呼。

③ ［美］理查德·鲍曼：《作为表演的口头艺术》，杨利慧、安德明译，广西师范大学出版社2008年版，第477页。

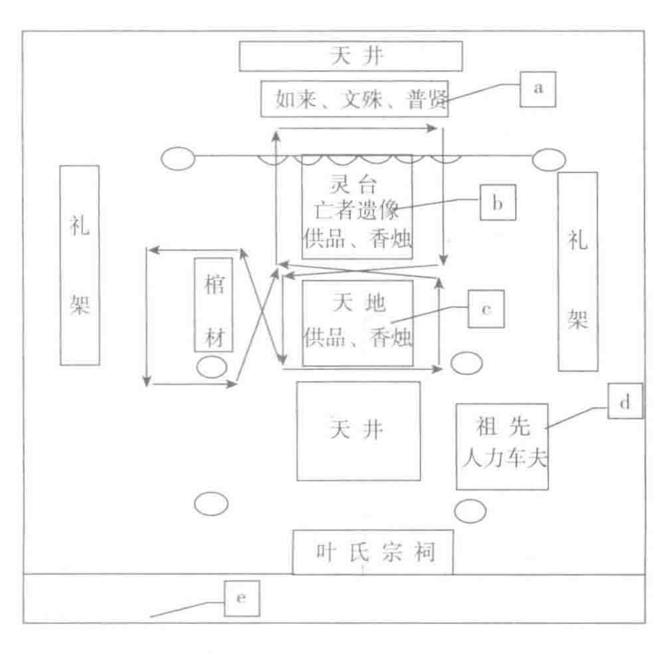



**图1　叶氏宗祠中的丧仪布置**

图示说明：

a. 设祭桌置香烛、供品，下图以白纸书黑字“供奉南无本师释迦牟尼如来佛、文殊、普贤之位”，悬挂于祭桌上方。

b. 设灵台，置遗像、供品、香烛等。

c. 设天地祭桌置供品、香烛。

d. 设祖先、人力车夫祭桌，置供品、香烛，以红纸书黑字“本堂众祖先男女老幼等众之位”与“扛笼二位人力车夫香魂前来伺候”，悬挂于祭桌上方。

e. 设孤魂野鬼祭桌置一对红烛，下图以红纸书黑字“门外四生六道孤幽鬼子等众前来伺候”，贴于祠堂门外墙上。

8:00，众人在祠堂“开孝”。同村族人叶正初（32岁）担任唢呐吹奏，另有三位本村族人分别敲桶鼓，打大锣，击小锣。叶仁茂首先来到a祭桌前。香烛[①]在香炉里插上三炷香，叶仁茂双手执钹，诵唱“请菩萨”科文，念咒语后香烛焚钱纸。

① “香烛”是当地人对在仪式中负责点香、焚钱纸者的称谓。

意识空间

执仪者叶仁茂在神面前代表孝子志心皈命礼，皈依三宝做证盟。请来地府邦都大帝、阳元典祀神祇、西方闭殓应七、往生度亡法会诸菩萨，请众神开度亡者往西方。[1]

关系空间

以誓约的方式建立孝子与无量佛、如来佛的证盟关系；以焚香的方式建立众神与亡者的超度与受度关系。

第二段“一次行净·洒净水”

时间：8:10—8:50

物质空间

叶仁茂仍站在a祭桌前，左手执水杯，右手拿柳枝，边唱边将柳枝蘸水洒向四处。随后，依次来到b、c、d、e祭桌前，边唱念边洒净水。再前往亡者家中停放尸体的房间洒净水。又回到祠堂，来到a祭桌前，手持招魂幡，双手击钹，一边念唱一边舞动招魂幡。念毕，立于a祭桌前，示意香烛打开“殓门单”，一边击钹一边读。念毕，示意香烛合上“殓门单”，放置于祭桌上。继续双手击钹，复唱念“请神”科文。

意识空间

在祠堂，欲迎众圣以光临，必洒四方而洁净。水杯中的清水成为能洁净尘世、荡涤污秽的甘露水，群星借此润焦枯，大地蒙熏消垢秽。即将用作祭众神、祭天地、祭亡者、祭祖先、祭人力车夫、祭孤魂野鬼的祭坛得以荡除万劫之昏蒙，永获一根之清净。

在亡者家中停放尸体的房间，用甘露水荡污涤秽后，又以暑往寒来与春秋，夕阳西下往东流。将军战马今何在，野草闲花满地愁。青山绿水，绿水青山，青山影影今何在。绿水滔滔去无回，人生一死不再来几句寓言式的唱诵，让亡魂明白人死如空，无须再留念人世。

回到祠堂，摇动招魂幡宣布今当开启法事之初。执仪者唱诵通事值符使者的圣名后，请值日神祇传达这一意图。

在念读“殓门单”所记亡者出生与殒殁的年月日时后，再次借助焚香请神，其中有如来佛、毗卢佛、卢舍那佛、释迦牟尼佛、弥勒佛、阿弥陀佛等十方三界一切诸佛，以及众多菩萨，文殊菩萨、普贤菩萨、观世音菩萨、圆通教主大势至菩萨、天宫说法慈氏王菩萨、幽冥教主地藏王菩萨、神通大孝目犍连菩萨、元公远公祖师菩萨、白莲祖师菩萨、南无护法诸天菩萨等往生会上诸大菩萨，启教流科六大宗师。随后请来地方神，徽州府府王越国汪公圣帝，祁门县县主城隍辅德大王，建县长史吴公大王，县衙土地率卒药王等，所谓县境四隅方巷典祀有功之神，祁西沿途诸宫庙宇大小典祀一切神祇上来开启。此时，祠堂内可谓众神济济。

① 楷体字为执仪者唱念的内容，下同，不赘。

请毕众神，执仪者与神订盟名灵度亡魂，以唱诵坚定亡者前往西方的信心，对神言：念佛才开口行步逾三千，亡魂身不退决定礼金仙，以此表达亡者前往西方极乐世界的决心；对亡者言：急急爱河千里浪，滔滔苦海万重波。今日若回免轮苦，须凭及早念弥陀。日落西山留不住，水流东海去不回，以此坚定亡者去西方彼岸的信心。

关系空间

以清水洒净的形式，使得凡俗之地成为迎神降临的圣坛；通过与亡者的沟通，叶仁茂与亡者构成执仪者与受仪者的关系，执仪者也因此成为亡者在众神面前的代言者；执仪者与“通事值符使者”达成协议，请其将执仪者所言传达众神面前；执仪者与诸佛、众菩萨、地方神等一切神祇，建立邀请与应邀的关系；在众神降临后，执仪者与众神订盟从而成为超度亡者的媒介。

### 第三段“二次行净·请灵牌”

时间：8:50—9:20

物质空间

叶茂仁来到亡者家中停尸的房间，手持招魂幡，击钹请灵牌。孝子捧灵牌，在唢呐乐人和叶仁茂的引领下，来到祠堂门口，孝子及亲属跪下，行三拜九叩首礼。随后引孝子来到天井下的阶梯前，全家跪下，行三拜九叩首礼。再后叶仁茂手持招魂幡引孝子及全体亲属“穿堂”，围绕 b 祭桌和 c 祭桌按“8”字形顺时针转了三个圈。“穿堂”过程中，唢呐奏《游四门》。接着，引领孝子及亲属到 a 祭桌——佛前跪下，双手持钹唱念。随后，引孝子及亲属来到 c 祭桌——“天地”前跪下，双手击钹诵唱。再引孝子及亲属来到 d 祭桌——“祖先车夫”前跪下，双手击钹诵唱。又引孝子及亲属来到 e 祭桌——“四生六道”前跪下，双手击钹诵唱，念咒语。最后，引孝子及亲属来到 a 祭桌——佛前跪下，双手击钹诵唱。叶仁茂唱完后，收钹放于 a 祭桌上，坐在一旁休息。

意识空间

在停尸房间中，执仪者以五千四十八卷经的名义，提司亡魂到堂中。向亡灵展示了阿弥陀佛神奇之相，弥陀垂似黄金相，弥陀两耳又垂肩，弥陀头顶青螺髻，答应亡魂在世几春秋，今日迎归佛国游，并应许亡魂金牌榜上标名字，不许阎罗地府收。随后三次召请亡魂，告知亡魂阳寿已经死亡了，今生再也回不来了。亡魂附在招魂幡上，跟随执仪者前往祠堂参见三宝，罪孽就此前来去。

执仪者引导亡魂游走于灵台与天地之间，后回到众神降临的圣坛前，请奉佛遣追修西方入殓度亡魂登仙。随后，再次唱诵请神，有左右相公三四院，上书六部侍郎仙，道明和尚应真人，黄衣童子等九郎，五道大神将军令，一十八洞天仙官，阳元至尊东岳天齐神，人生圣帝南岳司，天大化昭圣帝君，西岳真天白莲台，大利顺圣帝，北岳安天大贞元，圣帝中岳崇天道，大灵圣帝，四岳四大圣帝尊，五岳五明大皇后，护国西齐王镇殿将军，真武将军泰山王诸神祇，在香烟缭绕中降临圣坛。

在天地祭桌前，又请下天地三宝，过往神祇，传奏功曹，值符使者，执仪者请诸位众神登坛，并领亡人前来参奏，目的在于恭请万众诸神上九天，各部威灵行道场。此时祠堂内已是众神咸集、各显威灵。

在供奉祖先与人力车夫的祭桌前，执仪者首先请本堂众祖先远考妣，男女老幼在台座，并领亡人前来参奏，孝子来临度虔诚。祖先家神的到场不仅起到监督后代孝道的作用，也是亡灵能为祖先接纳为新成员的必要条件。随后请扛笼车夫人力香魂，拜托（其将亡魂）送往到冥城，叮嘱中途之中要小心，以免发生小事故。

又引领亡魂在门外四生六道、孤幽鬼子等众鬼前跪下，告知亡魂是奉佛西方遣追修，希望孤魂野鬼追荐亡魂免受刑。随后念了数句咒语。

最后在众神的圣坛前唱诵佛号、神号，请诸神度灵魂。

**关系空间**

执仪者与亡魂建立召请与被召请关系，执仪者借助招魂幡将亡魂引入祠堂；执仪者使孝子成为亡魂在阳间的代行为者，使孝子与亡者之间构成阳间行为者与阴间行为者的对应关系；执仪者孝子参拜众神，隐喻阴间亡魂与众神建立参拜与受拜关系；引领亡魂与众祖先相见，使众祖先接纳亡魂成为其中的一分子，从而建立接纳与被接纳的关系；引领亡魂参拜运送其前往冥城的扛龙人力车夫，使亡魂受车夫照顾，从而建立照顾与被照顾的关系；执仪者对孤魂野鬼恩威并施，敬拜的同时亦以咒语镇服，从而与其建立两不相扰的关系；最后引亡魂与众神建立受度与超度关系。

## 第四段“礼生装祭”

时间：9:20 — 9:40

**物质空间**

四位本族村民准备做“礼生装祭”。奏乐者仍是叶正初和两位本村族人。

唱仪：序立联升。

行为：四位礼生，其中两位是执事礼生，另两位是主祭和陪祭礼生，在祠堂大门内一字排开站立，唱仪由主祭礼生宣唱。

唱仪：执鼓者击鼓三通。

行为：负责敲鼓的族人打三通鼓。

唱仪：鸣金者鸣金三通。

行为：负责敲锣的族人敲三通锣。

唱仪：奏乐者奏乐三章。

行为：担任唢呐吹奏的叶正初吹奏三遍【大开门】。

唱仪：执事者引孝子就位。

行为：两位执事礼生引孝子至 b 祭桌前站立。

唱仪：执事者引主祭者、陪祭者就位。

行为：两位执事礼生引主祭、陪祭礼生至 b 祭桌两边站立。

唱仪：执事者引孝子东阶盥洗，西阶提器。

行为：两位执事礼生引孝子分别前往天井东侧、西侧巡视一遍，复回到b祭桌前站立。

唱仪：执事者引孝子三上香。

行为：孝子跪下，叩首后上香，由一位执事礼生插入香炉中。

唱仪：执事者引孝子以观礼仪。

行为：两位执事礼生引孝子环绕天井巡视一圈，至祠堂大门内站立。

唱仪：执事者引孝子捧主入祭堂。平身复位。

行为：两位执事礼生引孝子捧神主牌位，放至b祭桌上，行三拜九叩首礼。复站立。

唱仪：执事者引孝子行初献礼。

行为：孝子在b祭桌前跪下。

唱仪：执事者进酒、再进酒、三进酒。

行为：一位执事礼生以托盘盛三杯酒，孝子持酒杯拜后，交给另一执事礼生放于b祭桌上。

唱仪：执事者致读祝词。托哀悼词。止乐，读哀悼词。起乐。平身复位。

行为：执事礼生引主祭礼生来到天井下，读哀悼词。随后回到b祭桌边。

唱仪：执事者引孝子行中献礼。

行为：孝子在b祭桌前跪下。

唱仪：执事者进馔、再进馔、三进馔。

行为：一位执事礼生以托盘盛三小碗饭，孝子持饭碗拜后，交给另一执事礼生放于b祭桌上。

唱仪：执事者至读辞所。进酒、读嘏辞。平身复位。

行为：执事礼生引主祭礼生来到天井下，洒酒入地后读嘏辞。随后回到b祭桌边。

唱仪：执事者引孝子行三献礼。

行为：孝子在b祭桌前跪下。

唱仪：执事者进帛、再进帛、三进帛。平身复位。①

行为：一位执事礼生以托盘盛三份以白纸做的“帛”，孝子持“帛”拜后，交给另一执事礼生放于b祭桌上。

唱仪：执事者引孝子避位。

行为：执事礼生引孝子行至祠堂大门内。

唱仪：执事者引孝媳就位，三上香。

行为：执事礼生引站立于大门内的孝媳来到b祭桌前，跪下，叩首后上香，由一位执事礼生插入香炉中。

---

① 原唱仪程序中，在此后还有“执事者引孝子至歌诗所”、“执事者歌诗一章，再歌诗二章，再歌诗三章。孝子大哭三声。平身复位”。由于目前村中已无人能歌丧礼诗词，此仪节在本次丧礼中省略。

唱仪：执事者引孝媳捧羹汤。孝媳哭。平身复位。

行为：一位执事礼生以托盘盛三碗汤，孝媳持汤拜后，交给另一执事礼生放于 b 祭桌上。

唱仪：执事者引孝媳避位。

行为：执事礼生引孝媳回到祠堂大门内。

唱仪：执事者引孝子就位。三上香。

行为：执事礼生引站立于大门内的孝子至 b 祭桌前，跪下，叩首后上香，由一位执事礼生插入香炉中。

唱仪：执事者引孝子捧茶。平身复位。

行为：执事礼生以托盘盛三碗茶，孝子持茶拜后，交给另一执事礼生放于 b 祭桌上。

唱仪：执事者引孝子避位。

行为：执事礼生引孝子回到祠堂大门内。

唱仪：执事者引孝子奉主回住。告礼成，撤馔。礼毕退拜。

行为：众人相互稽首，有亲属收拾 b 祭桌上的供品。

在礼生引孝子、孝媳“穿堂”献礼的过程中，唢呐奏【将军令】。

**意识空间**

亡魂接受孝子、孝媳的跪拜、供奉。

**关系空间**

亡魂与孝子、孝媳之间拥有阴与阳的关系、受仪者与仪式行为者的关系。

**第五段“三次行净·请尸”**

时间：9:40 — 10:00

**物质空间**

叶仁茂来到亡者家中停尸房间，手持招魂幡，击钹诵唱，每唱一句科文，诵佛号“南无阿弥陀佛”。两位亲属以白布裹尸体，抬出门外，另一人以黑伞遮日，孝子捧尸首，在唢呐吹奏【九板头】和叶仁茂招魂幡引领下来到祠堂。随后将尸体放入棺材内的入殓过程中，孝子及众亲属围跪在棺材边痛哭。

**意识空间**

在停尸房间，执仪者与亡者交谈。先告诉亡者将乘坐祖师的白莲船前往西天极乐世界，随后劝亡者离别厨中珍米饭、床前架上衣、六亲并眷属、居住房屋等阳世的人与物，永不回来，再请释迦和教主、弥陀、观音并地藏等众神，提斯亡魂早超升。又请诸天护法王赶走邪煞，再劝亡者离别亲情，父母恩深终有别，夫妻义重也分离，最后告诉亡人打送莫宜迟，祖师今日等多时；别了六亲并眷属，请尸出去入棺材，将尸体与亡者的三魂六魄以及恶煞、邪祟一并带出房间。在祠堂中，亡者的遗体妥善安放于棺材内。

**关系空间**

执仪者与亡魂的交谈关系；众神与亡魂的超度与受度关系；诸天护法王与雌雄恶煞的驱赶与被驱赶关系；执仪者确立亡者与亲属分属阴阳两界的关系。

## 第六段“观灯”

时间：10:00 — 10:45

**物质空间**

香烛焚香，叶仁茂站于b祭桌——“灵台”前，手持招魂幡，击钹诵唱，孝子及众亲属跪在b祭桌旁痛哭。随后来到a祭桌——“佛”前，放钹于桌上，手持水杯、柳枝，一边洒净水一边诵唱，香烛将孝子敬献的线香插在香炉里。又回到b祭桌——“灵台”前，叶仁茂站立于棺材前读殓门单。孝子上香后，叶仁茂站立于b祭桌前唱《三奠酒》，每唱一段香烛往遗像前的三个酒杯中斟酒。叶仁茂示意孝子站起身来，跟随其“穿堂”——分别围绕b祭桌与c祭桌以及c祭桌与棺材，按“8”字顺时针行走，行至棺材时，示意孝子向亡者跪拜，最后引孝子及众亲属回到b祭桌——“灵台”前，击钹唱诵一段。如此重复做了三遍，最后念咒语。接着，叶仁茂示意亡者两位女儿、女婿及子女来到b祭桌前，将上述“观灯”仪式又做了一遍，唱念及穿堂过程基本相同，只是将“殓门单”中的供奉者换为孝婿、孝女等人名，此外“穿堂”时逆时针走了三遍“8”字形，行至棺材时，示意子孙向亡者跪拜，最后回到b祭桌——“灵台”前，香烛在叶仁茂的唱念中焚烧“殓门单”。“穿堂”过程中唢呐奏【游四门】。做完“观灯”仪式后，亡者外孙拿出事先准备好的四个红包，用托盘递给叶仁茂，他收下三个，另一个给了香烛。

**意识空间**

在亡者灵台前，焚香召请阴阳圣贤，敢劳三宝座下人。又以焚香与招魂幡召请亡魂，亡魂听召愿来临。

在神坛前，告知众神亡魂今早登座堂，孝子上香后，请求开启阳元当界，并劳烦值日功曹传此信香。

在灵台前，告知亡魂奉佛追修，西方往生入殓，以观灯奠酒，度亡魂，登仙。随后以郭柱埋儿天赐金告诉孝子行孝之人天照应，以王祥卧冰鱼水面，怀抱鱼儿来救母，告诉亡者今有神仙救度人，以昔日董永去卖身，上路到付家，遇一仙女，告诉亡者今是神人救苦人。接着奠酒祭亡灵，诉说了孝子与亡魂的生死离别之苦，为亡者化财纸钱做盘钱。

穿堂过程中，向降临祠堂里的诸神述说亡魂与家人离别的苦楚，所谓父母恩深终有别，夫妻义重也分离，燕子衔泥空费力，养得毛干各自飞，肯请佛无量佛无量，超度高登快乐堂，并请众神证明功德孝虔诚。

**关系空间**

执仪者以焚香与挥舞招魂幡的方式，建立阴阳圣贤与亡魂之间的超度与被超度关系；执仪者以洒净水的方式，建立西方乐土之众神与亡魂接纳与被接纳关系；执仪者以二十四孝中的三个典故和三奠酒的方式，描述孝子与亡魂的父子恩情，暗示阴阳两界可以因孝而

建立祖先与后代的关系，进而有保佑与受佑的关系；执仪者以焚香的方式，建立众神与亡者超度与受度的关系。

### 仪节二“送菩萨、送亡魂”

#### 第一段“送菩萨”

时间：10:45 — 11:00

**物质空间**

叶仁茂示意两位孝子分别以托盘捧灵牌、香炉和一对红烛，让孝孙捧遗像，跟随其来到a祭桌——“佛”前匍匐跪地，他手持招魂幡，击钹诵唱。唱诵中，香烛焚黄表纸。随后叶仁茂手持招魂幡，引托灵牌、红烛、遗像的孝子及众亲属到c祭桌——“天地”前匍匐跪地，击钹诵唱。在唱诵过程中，香烛焚烧黄表纸，熄灭祭桌上的两支红烛，将供品——豆腐、茶叶、黄豆倒在地上。叶仁茂在唢呐引领下，手持招魂幡，引托灵牌、红烛、遗像的孝子及众亲属到门外e祭桌——“四生六道”前，击钹诵唱。在唱诵过程中，香烛焚烧黄表纸，熄灭祭桌上的两支红烛，将写有“四生六道”牌位的红纸放在黄表纸上焚烧。随后叶仁茂在唢呐引领下，手持招魂幡，引托灵牌、红烛、遗像的孝子及众亲属到a祭桌——“佛”前，击钹诵唱。叶仁茂唱念完毕，香烛问是否要熄灭祭桌上的一对红烛，他摇头示意不必，随后领着孝子及众亲属来到祠堂门外。

**意识空间**

在佛坛前，诵佛号慈悲引路如来佛，并劳烦神祇传信香，附念咒语。随后请天地三宝、过往神祇，一切之神退位，以焚纸钱酬谢众神，来有香烟奉请，去有钱财奉送。又请本堂众祖先远考妣，男女老幼退位，扛笼二位人力车夫也要请你来退位，同样以焚纸钱酬谢祖先与车夫。再请门外四生六道，一切之神退位，焚纸钱以作酬谢。谢送诸神的目的是愿以此功德普度于一切，保佑亡魂早登仙界。最后在佛坛前赞美佛的容颜，阿弥陀佛身中色，相似光明无等轮，白鹤宛转五须弥，绀目澄清四大海，赞美佛超度的功德，光中化佛数无忌，菩萨化众亦无边，四十八愿度众生，九品登坡舍圣岸，最后向五方佛叩拜，稽首中央佛中央大觉、东方佛东方大觉、南方佛南方大觉、西方佛西方大觉、北方佛北方大觉，点明此场法事的目的是愿承三宝地，超度此亡魂。

**关系空间**

以酬谢与赞美的方式，再次确定正在或将要离开祠堂的众神与亡者超度与受度的关系。

#### 第二段“烧路笼”

时间：11:00 — 11:10

**物质空间**

叶仁茂手持招魂幡，引托灵牌、红烛、遗像的孝子及众亲属到祠堂大门外，一边焚烧四只“上路笼”——长方形小纸包，上面粘贴有“笼封”，内封“衣包”——长方形小纸包，上书：“虔备冥财衣包一个荐上，先考叶根进父亲大人名下收用，儿媳（女儿）顿首

百拜”，一边击钹念诵笼封上的文字，重复四遍，分别更换长子名字为次子和两位女婿的名字。唱念中间唢呐吹【十不亲】。念诵完毕，叶仁茂手持招魂幡，引托灵牌、红烛、遗像的孝子及众亲属回到a祭桌前击钹唱诵。在唱诵过程中，叶仁茂示意香烛撕下写有“如来、文殊、普贤”神位的白纸，在黄表纸上焚烧，随后，熄灭红烛并将供品收到篮子中。孝子将灵牌、红烛放置于b祭桌——“灵台”上。11:10 — 12:35 在祠堂内摆上了四张方桌，来帮忙的本村族人和亲属围坐在一起吃午饭，四碗菜中两碗装着豆腐，另外两碗是豆角和咸菜。

**意识空间**

在祠堂外，孝子、孝女、孝媳、孝婿为亡者送上钱财、衣服。在佛坛前，执仪者送走南无释迦牟尼佛，文殊普贤狮象王，无去无来之菩萨，乘狮驾象之菩萨，请四位大神有车驾车，无车驾马，无车无马，腾云驾雾，同样是来有香烟奉请，去有钱财奉送，并愿以此功德，普度于一切，保佑亡魂早登仙。

**关系空间**

孝子们与亡灵为供奉与受供奉的关系。

## 第三段“送十程”

时间：12:35 — 12:45

**物质空间**

在b祭桌——“灵台”前，唢呐吹奏【九板头】，香烛以十张黄表纸铺成一条直线，将锡箔叠制的银元宝撒在上面，孝子以托盘捧灵牌、红烛引领亲属们匍匐在一旁，香烛点燃一端后，唢呐停奏，叶仁茂击钹唱诵，每唱一程，孝子往前爬行一段。在此过程中，香烛摘下灵台上的“奠”字、挽联一同焚烧。

**意识空间**

执仪者以皈依佛法僧三宝为誓，证明遣送度亡魂，佛祖以一只白莲船，撑在人间海岸边，亡魂今日上船去，顺风一送到西天。执仪者又以满堂孝眷拜佛皈投众龙天为誓，仰望祖师为作证，专为亡魂送十程。在路途中，亡者所行十程都有佛祖、菩萨接引、陪送，分别为释迦文佛、十八大贤、灯光菩萨、多宝如来、地藏菩萨、减罪菩萨、慈氏菩萨、观音菩萨、目连菩萨、阿弥陀佛，最后来到兜率天。

**关系空间**

孝子的仪式行为象征了亡者前往西天；与亡者执仪者以盟誓的方式，建立众神与亡者的超度与受度的关系，以及在前往西天的路上与佛祖、菩萨的接引与被接引关系。

## 仪节三“出殡”

时间：12:45 — 13:15

**物质空间**

叶仁茂唱诵完后，四位本村族人合力将棺材抬出，唢呐乐人，打锣鼓的族人，手持招

魂幡的叶仁茂，手捧灵牌、红烛的孝子及众亲属依次走出祠堂，亡者女儿向祠堂内抛撒小白馒头，众人争着捡拾。

棺木出祠堂后，爬坡越岭地前往墓地，途中凡遇棺材因地势陡峭而行进缓慢时，孝子及亲属们都要匍匐跪地等待。一路上，唢呐吹奏不停，【九板头】、【将军令】两曲交替连奏。

**意识空间**

亡者女儿抛出馒头，意在为先人打狗。众人争抢馒头，意为同享亡者高寿去世的福气，所谓“沾福气”。行进中不断的唢呐声，是为亡者送行，也是告诉周围乡村的百姓，亡者行进在去墓地的路途中。

**关系空间**

亡者女儿看护亡者的遗体；众人沾受亡者的福气。

### 仪节四“下黄金”

### 第一段“呼龙”

时间：13:15 — 13:22

**物质空间**

到了事先挖好的坟地时，将棺材放入墓穴中。亡者亲属为家中孙辈者脱去孝服。棺材上拉起两根白线，一位阴阳先生拿着罗盘，站在其上校正朝向，指挥着其他人微调棺材摆放位置。阴阳先生说，罗盘上有二十四个天干地支，其中一半是好的一半是不好的，校正棺材是让其避免那些不好的朝向。随后，阴阳先生将一包黄豆丢在棺材头，将一包盐丢在棺材尾，意在“防煞”。

阴阳先生手持三炷香，面向棺材三拜后，插入椁顶的泥土中，在棺材上挂起一盏“子孙灯”，正打算“呼龙”时，发现孝子忘记带酒了，便吩咐家人回去取。笔者乘闲暇之机询问了将要唱诵的“呼龙”内容，阴阳先生没有具体言说，只是归纳道：“都是一些安慰活着人的吉祥话。”

待取来后，阴阳先生一边念赞，一边将酒洒在棺材四周，随后手持一面大锣，击锣诵念。复取一只公鸡，灌入白酒后，一边念诵一边杀鸡，怎奈刀钝难以宰杀，旁边有人帮忙，阴阳先生擒住鸡头，将鸡血分别滴在棺材头、尾、四周，众人相和“好!”

**意识空间**

阴阳先生以罗盘校正棺材摆放方向，这关系到作为祖先的亡者是否能更好地保佑子孙繁盛、家族兴旺。“防煞”是让亡者不受邪祟的打扰，成为能保佑子孙后代的又一位祖先。以王母娘娘的报晓鸡呼来五方富贵龙，使得安葬亡者的墓地成为风水宝地，因此得以绵延子孙、荫护宗族。子孙灯成为孝子接纳祖先保佑与庇护的媒介。

**关系空间**

“防煞”是让亡者与邪灵鬼祟相隔。阴阳先生以方向确定亡者将成为保佑子孙的祖先，

因此我们可以说阴阳先生是风水宝地的识别者与建构者，亡者与孝子借助阴阳先生的智慧构成祖先与后代、保佑与受佑关系。

**第二段“撒五谷”**

时间：13:22 — 13:34

**物质空间**

阴阳先生取出一只装有五谷的布袋，吩咐孝子及众亲属准备接五谷，随后一边念诵《撒五谷》一边将五谷抛向张开布单的孝子、孝媳们，众人相和“好!”

**意识空间**

将五谷抛撒至东、西、南、北、中五方，意为来自五方的祝福，孝子所接五谷，意为接受祝福，安享世间太平。

**关系空间**

执仪者与孝子们之间的祝福与纳福的关系。

**第三段“安坟”**

时间：13:34 — 13:40

**物质空间**

亡者亲属由长及幼站在棺材上倒土，叶仁茂站立坟前，手击小锣唱念“安坟”，孝子及亲属跪匐其后，有人将长子、次子、长孙准备的三盏“子孙灯”悬挂在棺材上。长子、次子、长孙分别领取供奉过的“子孙灯”。众子孙脱去孝服往回走。回堂路上唢呐奏《百花临朝》。

**意识空间**

亡者的唱诵与化财化纸安抚了入土的亡魂，孝子以子孙灯接纳了来自作为祖先的亡者之祝福。

**关系空间**

执仪者与亡者的安抚与受抚关系；亡者与孝子们的祖先与后代、保佑与受佑关系。

**仪节五“回堂祭”**

**第一段“回堂、安灶”**

时间：13:40 — 14:00

**物质空间**

在唢呐乐人和叶仁茂的引领下，先回到长子家中，长子将子孙灯放在亡父生前居住的厢房内，长媳将遗像挂在正堂中央，将收集五谷的布袋悬挂在房梁上。叶仁茂来到厨房，唱诵“安灶”。随后唢呐乐人又引领次子回到家中，叶仁茂又唱了一遍“安灶”。诸事做毕，众人回到自己家中，等待晚上丧事主家办的酒席。

**意识空间**

此时亡者已从鬼成为祖先，祖先的相片供奉在正堂上，带有祖先祝福的子孙灯和五谷

袋安放在恰当的位置，以前的停尸房间现在成为供奉祖先祝福的房间，祖先的祝福亦悬挂在房间的重要位置——大梁上。执仪者安奉好掌管家庭兴衰的灶王爷，使全家得以消灾避祸。

**关系空间**

亡者与孝子的祖先与后代关系；灶王爷与家庭成员的保护与受护关系。

**第二段“宴客”**

时间：17:50 — 19:00

**物质空间**

孝子在祠堂门口放一串鞭炮后走进祠堂。祠堂内摆放有6张方桌，每桌围坐8位亲属。在其他丧事人家的宴客过程中，孝家多请一支唢呐吹奏。由于白天负责吹奏唢呐的叶正初也是孝家邀请的族内客人之一，因此吃饭过程中没有唢呐助兴。席间，由孝子亲自端菜。酒席将要结束时，孝子拿出给众亲友的回礼，三包点心三条毛巾两包烟，分发给大家，并说一些感谢的话语。在发到叶正初时，除了给回礼，还给了他一个红包作为白天奏乐的报酬。

**意识空间**

孝子以鞭炮声告知祠堂里的众祖先宴席即将开始。祖先们在见证了孝子的孝行后，继续同享子孙后代欢聚一堂的景象。

**关系空间**

祖先与后代的关系；孝子与亲友的酬谢关系。

## 二、音声表述的仪式结构

从上述仪节标题与顺序可以看出徽州丧葬仪式遵循着“请”（神、祖先、鬼、亡魂）—“送”（神、祖先、鬼）—“出”（亡魂、遗体）—“下”（遗体）—“回”（祖先）的逻辑（见图2）。

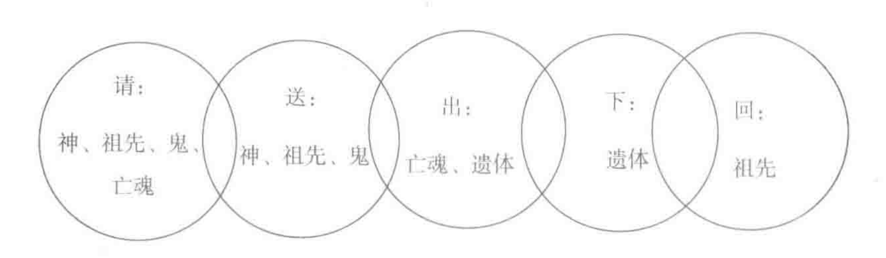



**图2　丧葬仪式程序逻辑**

（一）“请”：建构亡魂与人、神、祖先、鬼的关系

“请”是以执仪者用唱念作为沟通亡魂与神界、阳界、阴界的媒介，并以孝子等亲属的阳间行为象征亡魂在阴阳之间的行为，共同建立亡魂与神、祖先、鬼的关系（关系结构详见图3）。

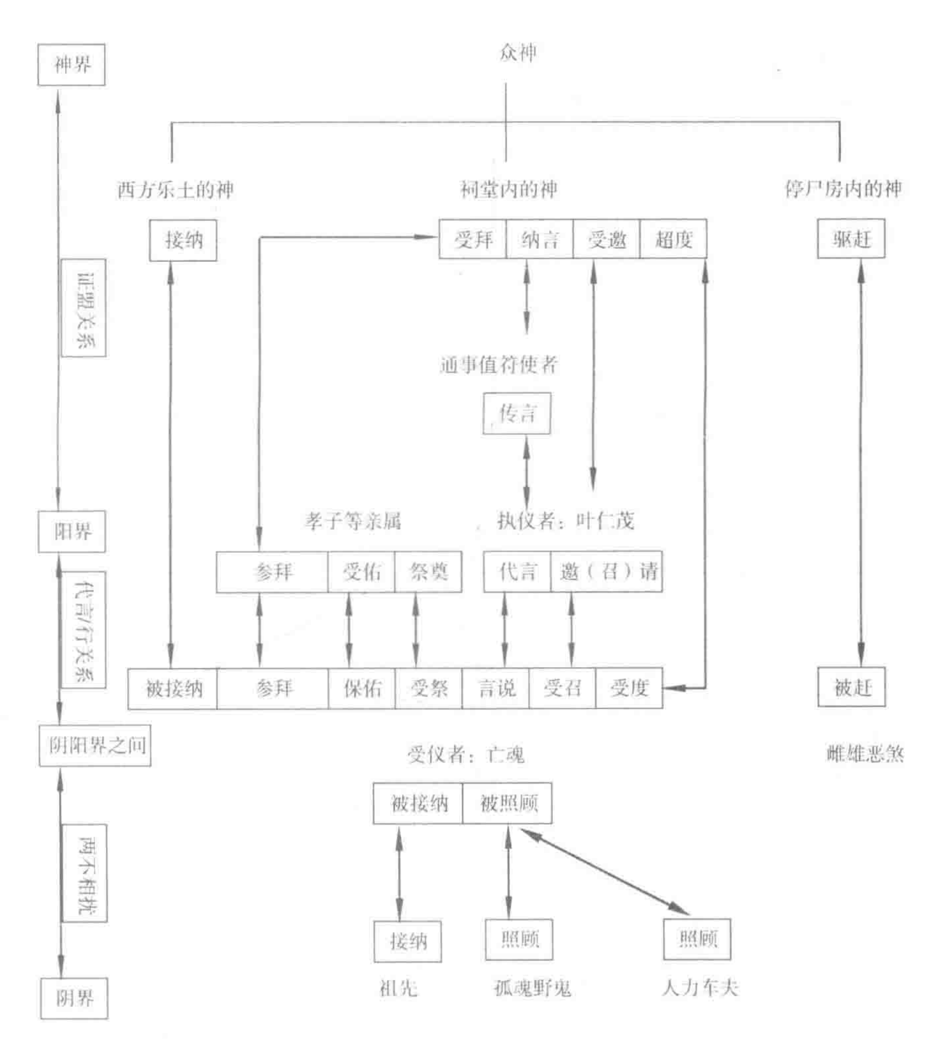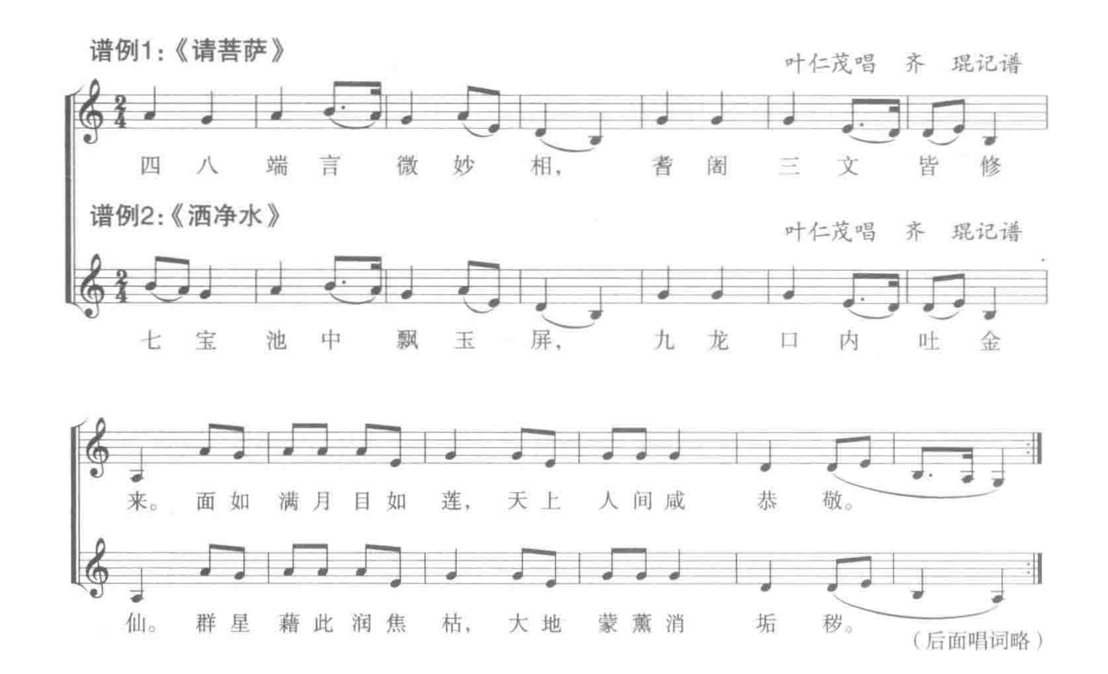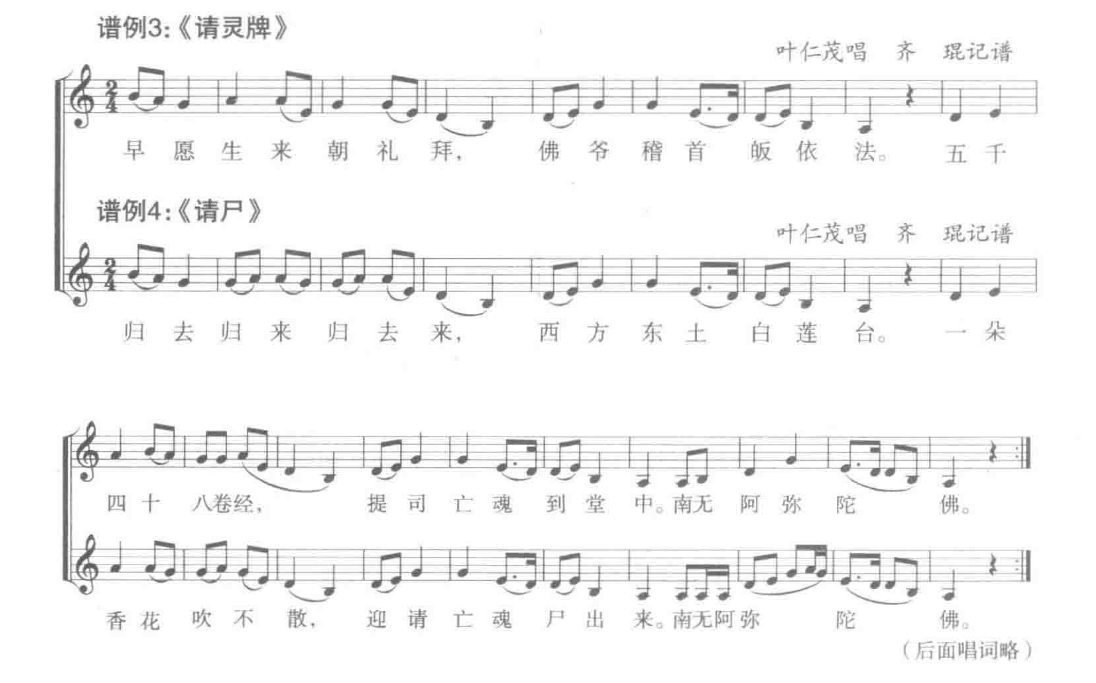



**图3 “请”的亡魂与神、祖先、鬼关系图**

1. 神界—阳界—阴阳界之间：在阳界的执仪者以《请菩萨》和《洒净水》两段唱腔，表述众神与亡魂上述众多关系，这两段唱腔虽表达不同含义，但旋律结构基本相同，仅在开头与结尾处略有差异，比较如下：




2. 神界—阳界—阴阳界之间—阴界：在阳界的执仪者以《请灵牌》与《请尸》两段唱腔，表述众神、祖先、孤魂野鬼与亡魂的诸多关系。同前，这两段唱腔虽表达不同含义，但旋律基本相同，仅在开头与结尾两句略有差异。此外，《请灵牌》、《请尸》的旋律与《请菩萨》、《洒净水》的开头与结尾基本相同，中间将上两段的第三、四乐句合为一句，又增加了一句作结尾：



2 3 7 | 6 6 7 | 2 5 | 3· 2 2 7 | 6 0 :‖

到 堂 中。南 无 阿 弥 陀 佛。(后面唱词略)

2 3 7 | 6 6 6 6 | 2 3 5 6 5 | 3· 2 2 7 | 6 0 :‖

尸 出 来。南 无阿 弥 陀 佛。(后面唱词略)

3. 阳界—阴阳界之间：在“观灯”仪节中，阳界执仪者唱《孝子观灯迷魂调》、《女婿观灯迷魂调》，以表述孝子及众亲友与亡魂的离别之情。

这两段迷魂调因旋律中共同具有 re—do—la 的级进结构而风格一致。

谱例 5 《孝子观灯迷魂调》

叶仁茂唱
齐琨记谱

‖: 6 5 5 | 5 2 1 | 1 3 2 | 5 3 5 | 5 – | 5 5 3 |

初 奠 酒 祭 亡 人， 孝 子

2 1 | 3· 2 | 2· 3 | 1 2· 1 | 6 1 2 1 6 | 6 1 5 | 3 5 :‖

今 日 哭 灵 前。

谱例 6 《女婿观灯迷魂调》

叶仁茂唱
齐琨记谱

3 3 3 3 | 2 2 1 6 | 1· 2 5 3· | 2· 3 | 2 1 6 1 2 1 |

今 当 开 启 阳 元 当 界。

6 – | 2 2 2 2 | 2· 1 6 1 | 1 6· 5 | 4 4· 5 | 1 6 5 :‖

今 有 孝 子 孝 女 观 灯。

在“请灵牌”与“请尸”仪节中，当亡魂行走在去祠堂的路上，唢呐乐人吹奏【九板头】。在“穿堂”中，当孝子以人们所见的行走、跪拜行为象征亡魂在阴阳界中的行走跪拜行为时，唢呐乐手吹奏【游四门】。这两首唢呐乐曲传述阳界孝子行为与阴阳界之间亡魂行为的关系。

谱例 7 【九板头】

叶正初演奏
齐 琨记谱

‖: 6 6 5 1·2 | 6 5 1 6 5 | 5 6 1 5 5 | 5 5 6 5 2 | 2 3 2 1·2 | 1·2 5 6 5 |

5 5 1 6 1 6 5 | 4 2 4 5 6 5 | 3 5 1 6 1 | 5 6 5 3 2 | 2 3 5 3·5 3 2 |

3 2 3 5 2 | 2 3 5 3·5 3 2 | 3 2 1 6 2 | 2 2 3 2 1· 2 | 1·2 6 5 6 :‖

谱例 8 【游四门】

叶正初演奏
齐 琨记谱

‖: 6 5 6 1 1 2 3 1 | 6 5 6 1 1 2 3 1 | 1 6 1 2 4 5 | 4 5 4 5 6 6 |

6 1 5 1 6 6 | 6 6 1 2 4 1 | 6 5 6 1 1 2 4 1 | 1 6 1 2 4 5 | 4 5 4 2 5 5 4 |

5 5 4 5 5 6 | 6 6 6 1 5 1 | 6 6 6 6 6 1 6 1 | 2 3 1 6 5 6 1 |

2 3 1 6 5 6 1 1 | 2 3 1 1 6 1 2 | 4 5 4 5 4 5 | 6 6 6 1 5 1 ¦ 6 6 :‖

在“请灵牌”与“请尸”两仪节之间，加入礼生以三献礼祭奠亡魂，礼生引领孝子、孝媳穿堂献礼时，唢呐奏【将军令】表述在阳界的孝子们与在阴阳界之间的亡魂所具有的祭奠—受祭、受佑—保佑关系。

谱例 9 【将军令】

叶正初演奏
齐 琨记谱

‖: 1 1 2 3 5 2 1 | 3 3 2 3 3 2 | 3 6 5 6 | 1 1 2 3 5 2 1 | 3 3 2 3 3 2 |

3 6 5 3 2 | 5 5 3 2 2 3 | 5 6 i 6 6 5 | 3 6 5·6 3 2 | 1 2 3 1 1 2 |

1 i i | 6· 5 3 2 3 5 | 6 i i | 6· 5 3 5 2 3 | 5· 3 5 |

3 2 3 5 6 6 | 5 3 5 i 6 | i 6 5 3 6 | 5 6 5 3 2 1 2 3 | 1· 2 1 :‖

（二）"送"：解除亡魂与神、祖先、鬼的关系

"送"是以阳界执仪者的唱念、焚纸钱的行为以及孝子的跪拜行为酬谢和恭送祠堂内的众神、祖先、孤魂野鬼离开，从而完成亡魂与神、祖先、鬼的证盟关系，使得西方乐土的神接纳亡魂进而达到超度目的。换言之，因完成超度这一仪式目的而解除在"请菩萨"时亡魂与神、祖先、鬼建构的诸多关系。

1. 神界—阳界—阴阳界之间—阴界：在"送菩萨"仪节中，叶仁茂演唱《哭皇丧》，以表述执仪者以代言人的身份，为亡魂送走神界的佛祖、菩萨和阴界的祖先、孤魂野鬼。从旋律中我们可以体会到，相对于"请菩萨"的唱诵，《哭皇丧》有着明显的风格转变（见图4）。

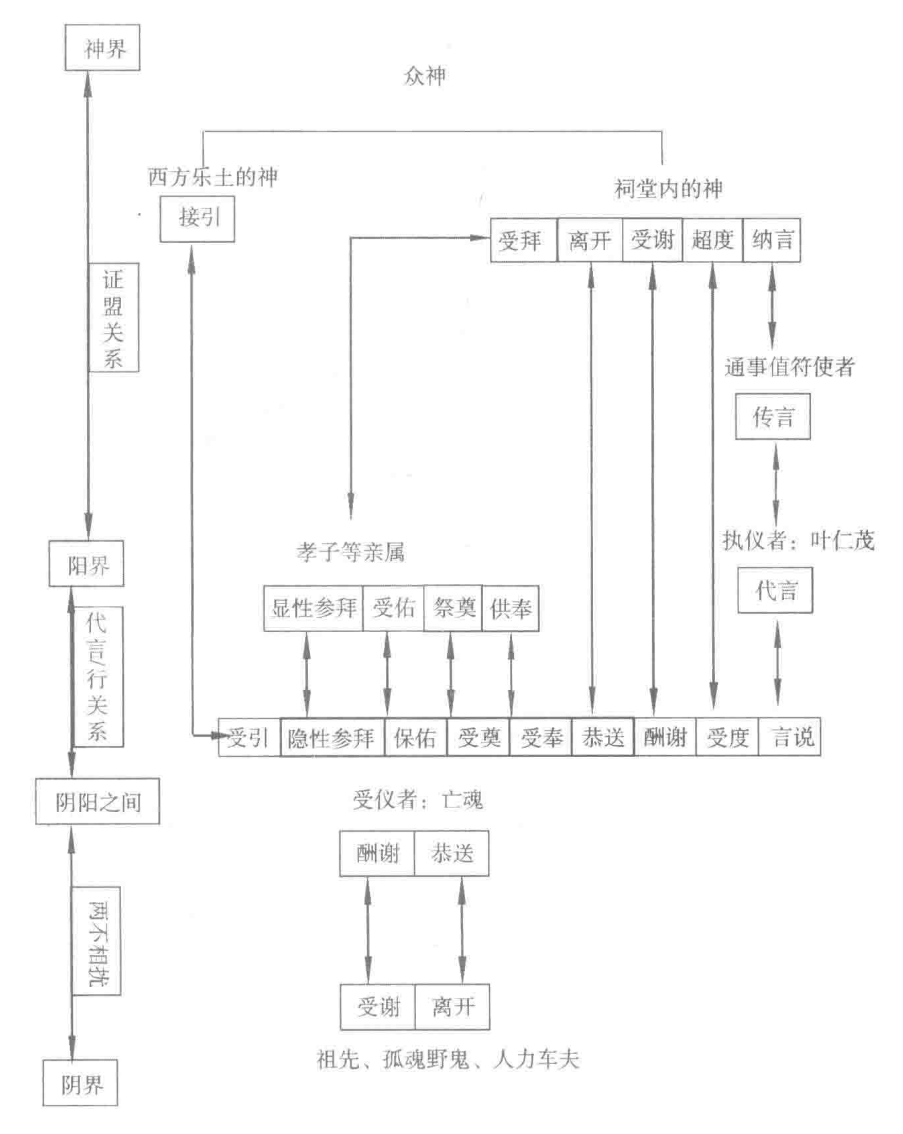



图4 "送"的亡魂与神、祖先、鬼关系图

**谱例 10 《哭皇丧》**

叶仁茂唱
齐琨记谱

6 561 21 | 5165325 | 6 1 6553 | 22 12 | 55635· 3 |

天地 三宝， 过往 神 祇，一 切之 神 请退 位。 香 花 百 送，

556 53 2·35 | 332332 1 1 | 55 6 5 65 | 332321 :||

百送香花 一切众神，来有香烟 奉 请，去有 钱 财 奉 送。

2. 神界—阳界—阴阳界之间：在“送十程”仪节中，阳界的叶仁茂仍以唱念为媒介，表述处在阴阳界之间的亡魂在神界菩萨的接引下，步过十程前往西天极乐世界。

**谱例 11 《送十程》**

叶仁茂唱
齐琨记谱

||: 1 6 6 5 | 6 65 3 | 5· 3 5 6 | 5 3 2 | 3 5 6 1 |

我 佛 当 初 游 四 门， 四 门 观 见 四 般 人， 东 门 遇 老

3 5 6 | 5 3 5 6 | 5 3 2 | 1 21 6 5 | 3 5 1 |

南 门 病， 西 门 逢 死 北 门 僧， 释 迦 文 佛 来 接 引，

6 5 3 5 | 6 76 5 6 | 5 53 5 | 1 21 6 5 | 53· 2 :||

送 过 亡 魂 第 一 程。 南 无 阿 弥 陀 佛。

3. 阳界—阴阳界之间：在“烧路笼”仪节中，执仪者叶仁茂以念为主，此时的音声是以唢呐吹奏【十不亲】[①] 表述孝子们与亡魂的离别之情，进而构成供奉与受奉、祭奠与受奠的关系。

---

① 【十不亲】这首唢呐曲牌源自马山目连戏班传承的曲目。

谱例 12 【十不亲】

叶正初演奏
齐 琨记谱

‖: 3·235 1 61 | 1 12 5 56 | 32161 2· 3 | 6 61 42161 |

2 2 22 | 2 16 1216 | 5 51 653 | 5 123 |

2· 1 6115 | 6· 5 6 | 123 2· 1 | 6115 6· 5 | 6 – :‖

（三）“出”：保持亡魂与人的关系

在“请菩萨”仪节过程中建立的亡魂与神、祖先、鬼、人的诸多关系中，已在“送菩萨”仪节中因超度这一仪式目的的完成，而解除了亡魂与神、鬼、祖先的仪式关系，在“出殡”中仅保留阳界的孝子、孝女及众亲友与亡魂的送与行、守护与受护、沾福与送福的关系（见图5）。

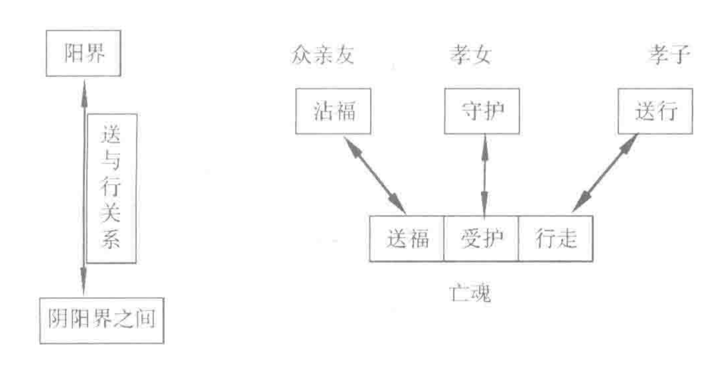



图5 “出”的亡魂与人关系图

阳界—阴阳界之间：在“出殡”仪节中，仅有唢呐音声伴随其中，表述阳界亲友与阴阳界之间的亡魂之送与行的关系。所用曲牌仍是【九板头】、【将军令】（旋律同前，谱例略），而这两首乐曲分别在“请灵牌”、“送菩萨”中表述亡魂行走在去祠堂的路上，以及在礼生行“三献礼”中表述孝子、孝媳穿堂行祭中使用，因此可以说，以此两首曲牌表述“出殡”的核心关系送与行延续了“请”与“送”仪节中的表演逻辑。

（四）“下”：转换亡魂与人的关系为祖先与后代

从行为角度看，“下黄金”是埋葬亡者的过程，从观念角度看，“下”是将亡魂与人的关系转换为祖先与后代的过程，亡魂从处于阴阳界之间进入阴界，阴阳先生正是转换这一阴阳关系的执仪者（见图6）。

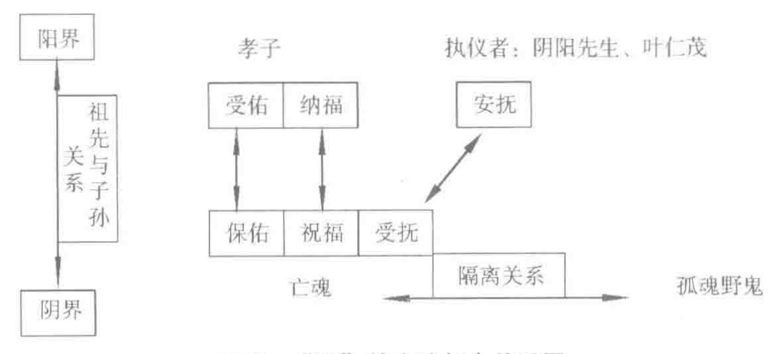



**图6　“下”的亡魂与人关系图**

阳界—阴界：作为亡魂的代言者，阴阳先生的念白表述了亡魂对子孙的祝福和保佑。面对已入土为安的亡者，叶仁茂亦改“持钹”为“击小锣”，诵唱经文安抚亡魂。旋律与“请”仪节中的“请菩萨”、“洒净水”所用基本相同，而“安坟”的含义与“请菩萨”类似，是将遗体埋葬后，把亡魂作为祖先迎请回家中供奉。

**谱例13　《安坟》**

叶仁茂唱
齐琨记谱

7 6 5 | 6 7. 6 | 5 6 3 | 2 7 | 5 5 | 5 3. 2 | 2 3 7 |
以 此 坟 山 安 奉 请， 安 奉 亡 魂 愿 来

6 6 5 | 6 6 6 3 | 5 5 3 | 5 5 5 | 2 2 3 | 7. 6 5 :‖
临，仗 成 三 宝 立 家 时，此 夜 今 成 来 复 合。（后面唱词略）

（五）“回”：重新确立神、人、祖先的稳定关系

“回堂祭”主要是对主管家道兴旺的灶王爷的祭奠。在中国人的观念中，灶王爷虽为身居小职，但具有上通天庭神界下达百姓人家的神能，因此安奉好灶王爷，也就稳定了人与神的关系。此时亡魂的角色已从鬼转换为祖先，孝子们将具有祖先牌位意义的照片和象征祖先祝福的五谷袋安放于家堂的显著位置。完成这一系列仪式行为后，神、人、祖先又回到一个家族在遭遇丧亲前的保佑—受佑、祝福—纳福的稳定关系之中。在行为层面，晚上祠堂内的家族聚餐可视为孝子们感谢前来吊唁和帮忙的亲友，在观念层面上，家族欢宴也是对重构神、人、祖先稳定关系的庆贺。

1. 阳界—神界：执仪者以唱念安奉往来于神界与阳界的灶王爷，以此表述阳界与神界达成保佑与受佑的约定。此段旋律与“送”仪节中的《哭皇丧》基本相同，仅在结尾略有变化。而“安灶”的仪式含义与“送菩萨”基本相同，也是要安奉好上通下达的小神灶王爷，方能重归人神和谐、重获保佑、祝福（见图7）。

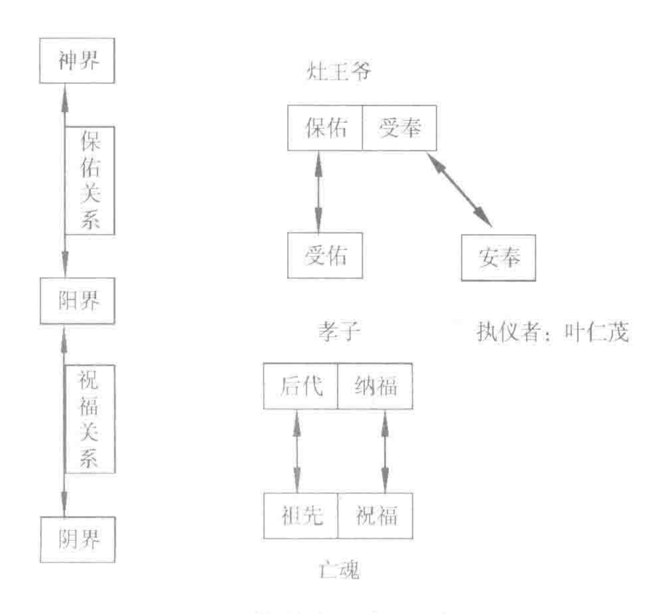



图 7　“回”的人、神、祖先关系图

谱例 14　《安灶》

6 56i 2i | 5i65325 | 6 i6553 | 22 12 | 55635· 3 |

以此灶爷　安　奉请，安奉灶爷　愿来　临，仗成三宝（呀）

5565323·5 | 33232 1 | 55 6 5 65 | 35232 1 :||

立家（啊）时，　奉请、　奉请、　再奉　请。

2. 阳界—阴界：据叶正初言，唢呐所奏《百花临朝》为喜庆乐曲，一般用在婚礼中，此时用来恭贺以祖先身份重返家堂的亡魂[1]，以表述子孙对亡者已排位于列祖列宗之中的庆贺，并接受作为祖先的亡者之祝福。

谱例 15　《百花临朝》

665　6561 | 1265　4　2 | 1216　2235 | 2321　665 |

66562 2 | 23652 65 | 35365 5 | 5565231 | 1 165 :||

① 徽人认为亡故者有三魂七魄，一魂守灵，二魂守坟，三魂云游四处。此处的亡魂指回堂守灵之魂。

# 结语

归纳而言，丧葬仪式音声基本由执仪者唱腔、念白与唢呐曲牌组成。唱腔、念白是表述神界—阳界—阴阳界—阴界之间交流的通用语言，唢呐曲牌是表述阳界—阴阳界—阴界之间交流的语言。具体唱腔、念白、曲牌段落安排如图8所示：

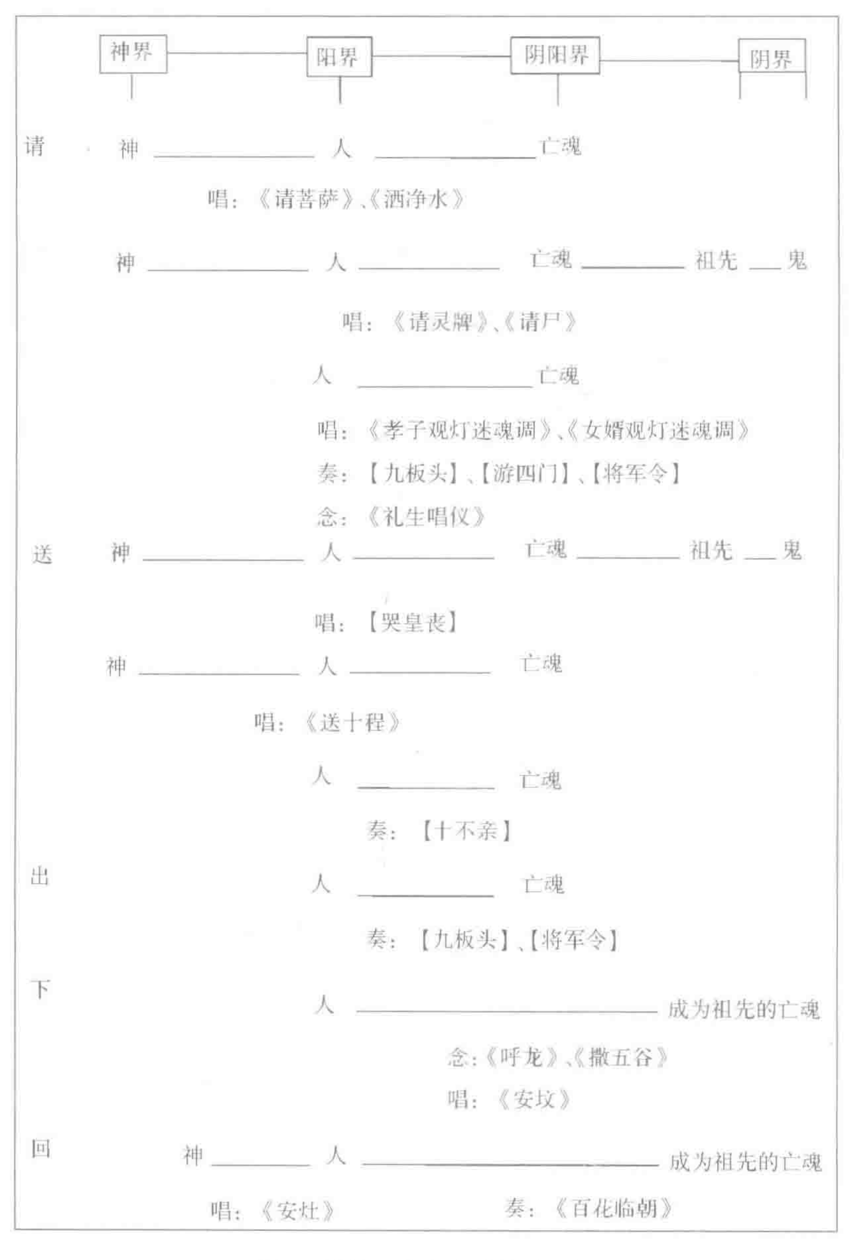



图8 唱腔、念白表述的关系图

由此，我们可以认为，仪式中的唱、念、奏是一种有结构的表述系统。仪式音声中，唱腔念白以节奏、音高、强弱、重音等要素构成风格差异，而相同或类似风格的唱念则对应于“请”、“送”、“出”、“下”、“回”的仪式段落中，以此形成音声与仪式的同构状态，而这种同构的目的正是为了体现图7所示的神、人、亡魂、祖先、鬼之间的表述关系。唢呐曲牌则以对应不同含义运用于各仪节中，例如具有行走含义的【游四门】、【将军令】共同运用于“穿堂”、“出殡”等仪节中；在目连戏中讲述目连与母亲离别之苦的【十不亲】用在送亡魂与孝子、亲友离别的仪节中；在婚礼中用于庆贺新娘入婆家门的《百花临朝》用于庆贺亡魂以祖先身份“回堂”的仪节中等。可以说，在上述结构化的空间中，仪式音声因此获得了象征意义，从而成为神、人、亡魂、祖先、鬼之间交流的媒介。

综上所述，仪式音声表演是借助一些彼此密切相关且在实践中形成仪式空间结构，其中包括物质、意识、关系等层面，以唱腔念白、乐曲演奏等表演形式表达各种思想和感知。表演可以在多元设定中找到多种、多义的正确运用，这具体表现为一曲专用和一曲多用，由此也意味着仪式音声表演在某些环节中要为简单和概括而牺牲逻辑和条理，我们可以说仪式音声的表述系统既有一致的、规则的一面，也有模糊、无规则乃至不连贯的一面，例如在本个案中，“请菩萨”与“送菩萨”仪节中所用唱诵存在明显风格区别，但“请菩萨”与“安坟”中的旋律却类似，并没有遵循不同仪节段落用不同风格旋律的逻辑。然而，值得我们关注的是，仪式音声都因表述存在于物质空间、意识空间、关系空间中诸多象征含义的发生和运作，而成为各类仪式中不可或缺的部分。

# 江西省宁都县客家丧葬仪式音声调查与研究

汤光华

## 一、宁都的地理与历史人文概况

### （一）赣南的地理及历史概说[①]

赣州市位于江西南部，赣江上游，简称赣南（北纬24°29′—27°09′，东经113°54′—116°38′）。这里“地大山深，疆隅绣错”（清同治《赣州府志》）。东邻福建三明市和龙岩地区，南接广东梅州市、河源市和韶关市，西靠湖南郴州市，北连本省吉安、抚州两地区，“据五岭之要会，扼赣闽粤湘之要冲”，自古就是“承南启北、呼东应西、南抚百越、北望中州”的战略要地，是珠江三角洲、闽东南三角区的腹地，也是内地通向东南沿海的重要通道。赣州市辖章贡区、赣县、于都、会昌、信丰、安远、寻乌、龙南、全南、定南、崇义、上犹、石城、兴国、大余、宁都16县和南康、瑞金2市，面积3.94万平方公里，是江西省最大的行政区，约占全省总面积的四分之一。

赣州历史久远。文献资料和考古资料都证明，早在先秦时期，这一地域就有了人类活动的足迹。出土于定南的新石器时代晚期的遗物和在定南、龙南、安远、兴国、大余、上犹等县发现的商周时期的文化遗址，说明这一时期赣南的人类开始跨入了文明的门槛。据旧志载，“汉唐以前，率以荒服视之”[②]，说明这里的开发落后于中原及其他地区。但《山

① 赣南的18个县市虽同属客家地区，地理、历史、人文等方面也同属客家文化圈，然各县在民俗及音乐方面亦有各自的特色与异同，故本节在概述赣南的地理和历史后再以此为背景具体介绍宁都的相关事象。

② 清顺治《赣州府志》序（谢志），汤斌。

海经》[1] 卷十八《海内经》曰："南方有赣巨人，人面长臂[2]，黑身有毛，反踵，见人笑亦笑[3]，唇蔽其面，因即逃也[4]。"对此，晋代学者郭璞在他的《山海经注》里说："《海内经》谓之'赣巨人'。今交州、南康[5]郡深山中皆有此物也。长丈许，脚跟反向，健走，被发，好笑；雌者能作汁，洒中人即病；土俗呼为山都。"山都，即赣南地域远古居民的后裔，秦汉时称"赣巨人"，魏晋南北朝时称"山都"。郭璞认为："南康今有赣水[6]，以有此人，因以名水。"现代学者蒋柄钊、万幼楠等经过考证，也认为，"赣巨人"就是居住在赣南地域的我国古代的一种少数民族。

据古籍记载，夏、商、周三代，整个中国东南部，包括今赣南地区，均属"扬州"。如《尚书·禹贡》曰："淮、海惟扬州"；《周礼·职方》曰："东南曰扬州"；《尔雅·释地》曰："江南曰扬州。"这些古籍把全国分为九州，扬州是其中的一州。春秋战国时期，赣南先后属楚、吴、越，后又属楚。清同治《赣州府志·舆地志》云："赣在春秋为百越之地。楚使吴起南平百粤，赣地属焉。"说明先秦时期，赣南的土著居民是百越族。考古学界也普遍认为，"印纹陶文化"就是百越民族文化的共同特征之一。在于都、赣县、赣州市沙石镇等地发现的颇具特色的印纹陶鱼篓罐，印证了赣南先秦时期的土著居民就是百越族。

秦汉时，赣南地域已设治。汉时设南埜（野）、赣县、雩都三县。三国时期，在雩都设立庐陵郡南部都尉，代庐陵郡守分管当时赣南的南野、赣县、雩都、揭阳、阳都、平阳、南安七县。这是赣南设立地区一级政区的开始。此后，曾历称南康郡、南康国；隋时改虔州。南宋时改虔州为赣州。从此，"赣州"成了这一地域历代政区的名称。

赣州是目前国内最大的客家聚居地，全区客家人口占95%以上，亦即780万人以上。"群雄争中土，黎庶走南疆。"叩开厚重的历史之门，看到的是一代代客家先民为远离战乱而踏上一条纵贯千百年的南迁之路。关于客家的形成，罗香林1933年在《客家研究导论》中作出了有说服力的论述，他认为客家民系的形成源自于五次大迁徙：

第一次，自晋代永嘉以后至隋唐，由五胡乱华所引起，中原避难的汉族，向南播迁，近达安徽当涂，江西九江，远达江西的中部、南部。

第二次，先前栖息于豫西南、赣中北和皖西南的客家先民的一大部分，为避唐末黄巢之乱，向赣东南、闽西南及粤东、粤北再次迁移。以赣南为中原南迁汉人最集中的聚

---

① 《山海经》其内容多是根据传说，加以夸张想象而成，故常被斥为恢怪不经，司马迁叹为"至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言之也"。《汉书·艺文志》将它列入形法家之首，《隋书·经籍志》以下多将它列入地理书，清《四库全书总目提要》谓之"小说之最古者尔"，鲁迅先生认为是"古之巫书"。然而，现代学者经过大量研究认为，《山海经》包含着关于我国古代地理、历史、神话、民族、动物、植物、矿产、医药、宗教等多方面的内容，保存着丰富的资料，是研究上古社会的重要文献。

② 袁珂注：《海内南经》作长唇，是也；长臂当是长唇之讹。

③ 袁珂注：当依古本作"见人则笑"。

④ 袁珂注：《藏经》本"即"作"可"，于义为长。

⑤ 南康现为赣州一区。

⑥ 今名赣江。

居地。

第三次，元人入侵，宋高宗的南渡，客民迫于外患，再次迁移，或辗转逃窜，流入闽粤边区，或愤起勤王，随从帝驾，战死于南粤，这成为客家的第三次迁移。

第四次，明末清初，满人南下，客家人再迁粤中、台、桂、湘、川、滇、云等地及滨海地区，也有一部分返回赣南。

第五次，太平天国起义失败后，客民再次迁移，一部分向海外南洋各地迁徙，客家遂因此走向世界。

客家民系的形成与客家先民的五次大迁徙密切相关，但对客家民系的概念有不同表述，《客家学概论》认为："客家系汉民族中一支稳定的民系，他们本为中原汉人，其中少是衣冠世族，从东晋起，因战乱、灾荒或王朝更替等原因，经今之豫、鄂、皖等地辗转南迁，渐次定居于赣、闽、粤边三角地带，在与当地土著居民交往中，相互融汇；到宋时，他们又在保持汉族基本族性的基础上，形成了基于共同的地域，共同的经济生活，共同的语言，共同的风情习俗与文化，共同的心理凝聚而成的民系个性，从而结成牢固的共同体。后世，人们为使他们及他们的后人区别于原居地的汉人与新居地的土著，遂取其最初为客居者的本义，改称为客家。"

（二）宁都的地理位置与历史文化背景

1. 地理与历史

宁都位于赣南北部，赣江支流梅江上游，东、西、北三面环山，东部属武夷山余脉，西部和北部边界为雩山山脉，中部和南部丘陵岗地交错，总面积4053平方公里，现辖26个乡镇，347个村委会。1999年底总人口70万人，面积和人口约占全赣南的10%。《宁都直隶州志》曰："赣属邑，阳都为大，幅员之广，财赋之繁，衣冠文物之盛，甲于诸邑。"宁都历史悠久，境内发掘的远古文化遗址证明，早在新石器时代就有人类生息繁衍，距今已有4000多年的历史。夏商时，赣南为扬州域，后依次属吴越楚，先秦时是古越人生息之地。汉高祖六年，宁都全境属雩都县域。三国吴嘉禾五年（236）析雩都县东北陂阳乡置阳都县，这是宁都设县初始名称。西晋太康元年，以安宁之意，改名宁都县。南北朝析置虔化县，其后宁都、虔化几度分合，至南宋绍兴复称宁都县。元朝曾升为宁都州，辖瑞金、石城两县。民国二十三年（1934）曾设第十二行政区于宁都，新中国成立初期，曾设宁都专区。

2. 民系缘起

古代宁都，山多人稀，交通闭塞，林茂土肥，可垦地遍地皆是，是南迁客家先民理想的避乱和生息繁衍的天然乐土。由于地理位置特殊，宁都在客家民系形成过程中发挥了重要的作用，成为客家先民早期聚居地。宁都地处古驿道三岔路口，东经石城可入闽西宁化、石壁；南经瑞金、会昌可通往粤东梅州各地；西经兴国、雩都可达赣州；南越梅关可达粤北各地。而中原汉民除了溯赣江而上迁入赣南，另一条通道就是从陆路经抚州的乐安、宜黄，吉州的永丰、石水进入赣南北部，首先徙居宁都（含石城）。深入稽考早期客

家聚居地宁都主要姓氏的迁徙发展繁衍历史过程，可以看出客家民系发展的轨迹：中原→赣南→闽西→粤东，以下举两例姓氏佐证[1]。

孙氏：罗香林教授的名著《国父家世源流考》中载：唐中书舍人孙拙为中原世族，其子孙立功封东平侯，为平黄巢作乱，唐中和四年（884）奉命引兵游于闽越江右间，遂留居虔化县[2]，至明永乐年间再徙广东，遂迁居香山县翠亨村。这是孙中山先生的祖籍源流历史。孙诩墓现坐落于宁都城南马架坑，福建、广东、台湾的孙氏族谱与罗香林的考证和宁都的谱、墓完全吻合。

邱氏：这是具有代表性的客家族姓之一。原为中原腹地河南郡望族。据《邱文仲墓碑》和族谱记载：唐乾封二年（667），邱崇为右武卫将军，因事忤高宗，贬任虔州指挥使（同治《赣州府志》中“光孝寺”有记）。其孙文仲于唐开元间择虔化灵溪（今宁都洛口灵村）开基立业，至宋代之后，支脉衍传赣、闽、粤、台、湘、川、桂等省，地名在赣、闽、粤、湘、川、台各省的《邱氏族谱》中均有翔实记录。粗略统计，现在文仲后裔在海内外已逾百万人。

罗香林的《客家研究导论》将客家民系迁徙源流历史归纳为“五次大迁徙”，前两次是中原南迁的客家先民辗转迁入鄱阳湖平原，溯赣江而至赣南及闽西地区，时间大约在西晋至唐末、五代和北宋年间，亦由此得出“前两次是客家民系孕育形成的初期阶段”的结论。《客家学概论》称：客家民系孕育于赣南，赣南为客家先民的最早聚居地区，北来汉人的徙入，使虔州地区人口陡然增多，尤其是客家先民早期到达的北边几个县增加的数量更为明显，其中以宁都、石城、兴国、瑞金为最。由此，从族谱与学者的研究中可以证实，宁都是赣闽粤客家大本营中客家先民迁入较早的县邑之一。

3. 信仰礼俗

宁都客家人的崇拜信仰极具多样性、包容性。自然物质都被认为有神，有神必敬。而群众纪念的人，也会被立而为神，立庙祀奉。如“汉帝庙”、“东平庙”，祭祀庙主则是从北方传过来的。“汉帝庙”敬奉汉高祖刘邦和吕后、萧何、张良、樊哙等，赣南仅宁都有此庙。“东平庙”供奉张巡、许远，两位均系唐朝官吏，百姓视为忠烈楷模。外地的宗教一经传入，信仰的人逐渐增多。为什么宁都客家人崇拜信仰的面很广？究其原因有二，一是宁都属古越地，古书载越人信巫卜，祀鬼神；二是宁都为“纯客住县”，客家先民从中原带入的习俗各异。二者融汇在一起，便形成复杂的信仰礼俗。

客家人对已故的祖宗称为“家神”，祀奉祖先称为“敬家神”。对家神非常崇敬，宁都民谚：“草鞋脚上，灵牌背上”，这既是客家人饱经风霜、流离颠沛的生活写照，也是客家人敬祖祀宗、慎终追远的心声反映，即使在漂泊不定的生涯中还要背着祖宗的灵牌随时供

---

① 引自赖启华主编，谢凡云、邱常松副主编《早期客家摇篮——宁都》，中华国际出版社2000年版。

② 笔者注：唐武德五年（622），虔化属洪州总管府虔州。贞观元年（627），分天下为十道。虔化属江南道虔州。开元二十一年（733）分江南为东西道。虔化属江南西道虔州。元和六年（811），升虔州为上州，虔化为上县。咸通七年（866），升虔州为节镇，号百胜军。虔化隶之。

奉。宁都客家人居必有堂，堂上必设神龛，龛中用红纸或木牌书写“某某（指望郡名）堂上历代考妣一脉宗亲神位”。俗称“安家神”、“安家仙”。每月初一、十五要燃点香烛，逢年过节要三牲烛帛供奉。除在各家厅堂上供奉祖先外，还有在宗族或房支建造的家庙（俗称“祠堂”）设神牌（又称“灵牌”）祀奉祖先的习俗。据《宁都直隶州志·风俗志·按》载：“县城内外为祠宇（指家庙）者十之三四，为民居者十之六七。”家庙之多，可想而知。家神除一般祀奉外，每年还在清明、中元、过年时有三次隆重祀奉。农历腊月二十五日（少数乡村二十四日）过小年。这天上午，各家用香烛、三牲、米酒供养祖宗，并鸣放鞭炮，直到年初七下午止。除夕那天堂上要燃点大红烛，并用全鸡、大块熟猪肉、一甑熟饭（饭面上插一扎筷子）供奉祖宗，俗说：“上汤加年饭，供养太公太婆。”这些习俗，今仍在流行。

除了敬家神外，还崇奉其他神灵，凡天地山川、风云雷雨、精虫鬼怪、释道各教，无不信仰祀奉。

信仰礼俗和音乐是两种密切联系、相互依存的文化事象，许多国家和民族都用独特的礼乐制度来维持社会、规范行为、教化民众。因此不同的礼俗和音乐是一个国家在繁衍和传承过程中长期形成的传统文化、道德观念、精神气质的象征和集中表现。客家人有崇礼传统，自古以来就以礼所指引、训导、制约，言行规范不出之于礼，婚丧嫁娶都有一套礼节。在长达千年的迁移史中，使客家人对根的认同特别强烈，对祖先的崇拜特别虔诚，客家人的宗教信仰是多神崇拜，但朝神与祭拜祖宗和家神相比就要逊色得多了，因为客家人认为：朝神不如祭祖，读书不如看谱。客家人视读四书五经为晋身之阶，但阅读族谱明白了源流又胜过学习四书五经，他们认为祖宗是有灵性的，“状元探花，都出自祖上脚下”。因对祖宗崇拜，客家人的宗族观念极为强烈，“只有千年的家族，没有百年的亲戚”。宗族观念与崇礼传统相结合的表现之一就是重视丧葬之礼，这种崇尚礼节敬祖睦宗的表现源自周朝中原传统与儒家文化。《史记》曰：“周武王为文王木主，载以伐纣。”“木主”即木雕祖像，置于厅堂，作为敬拜的神位与年节祭祀。另受儒家慎终追远思想的影响，曾子曰：“慎终追远，民德归厚矣。”即对上代祖先绵延宗脉，后代要谨慎小心不辱祖德，则民风淳厚矣。对待亡故的亲人，客家人“事死如生，事亡如存”。客家先人早已为后代建立了“事死如事生”的丧祭礼仪，他们注重丧礼和祭礼，并非是让亡故者得到物质享受，而更多是为了生者的精神安慰和遵守礼节、恪守孝道。

置礼必设乐，与客家繁缛的丧葬礼仪相结合的是丧葬礼仪中的音乐。宁都客家信仰礼俗和音乐的构成，有着复杂的多种因素，既与中原地区具有一脉相承的渊源、血缘关系，保留了较为浓郁的中原汉族文化，也融合了当地少数民族（古越族）的文化。宁都客家丧葬仪式中最有特色的要数唢呐，唢呐在赣南民间有深厚的基础。一般百姓家里举办婚丧寿庆、盖新房、庆丰收、上大学等等，都要请唢呐乐手来热闹一番。村上举行迎神赛会或其他大型活动，也必定有唢呐以壮气氛。宁都县现在到底有多少个唢呐乐队，唢呐队的人自己也难以说清，但宁都乡乡有唢呐队，村村有唢呐手，在笔者调查过的宁都石上镇就有50

多个唢呐队，唢呐乐手100多人。宁都唢呐历史悠久，在距宁都仅几十公里的于都县，据史料记载，早在一千多年以前，于都民间便“鼓手举于道路，往来人家，更阑不歇”。于都人称唢呐为“鼓手”，实为“吹鼓手音乐”。其乐器以扁鼓和唢呐为主，配以锣、钹等打击乐，所以俗称“吹打”。当地唢呐手就有这么四句顺口溜：“七寸吹打拿在手，五音六律里边有。婚丧嫁娶没有我，冇声冇息蛮难过。”地理毗邻和民俗活动交流使宁都唢呐更易于借鉴于都唢呐所长。另外，活跃于宁都各乡村的80多个采茶戏班也促进了宁都唢呐的流传与发展，宁都丧葬法事中的唢呐汲取了宁都采茶戏音乐的内涵与特色，吹奏讲究鼓板分明，粗细结合，高昂悠扬，成为丧葬仪式中最有特色的乐器。

## 二、赣南地区传统客家丧葬仪式程序

丧葬礼仪，是赣南客家人生活中诞生礼、成年礼、婚礼的四大仪礼之一，是人生礼仪中最为复杂也最为隆重的一种。葬礼，俗称“办丧事”，是亲属、邻里、好友进行哀悼、纪念、评价死者的仪式，同时，又是祭奠死者的礼节。“以丧礼哀死亡。”（《周礼·春官·大宗伯》）赣南客家人的丧葬仪俗继承了汉文化传统的许多突出方面，如孝道、宗法制等，同时由于长期迁徙以及与当地土著的融合，使得客家的传统丧礼既富于人情味，同时又有几分苛严，形成了自己民系独有的特点。[①]

### （一）“送终”

客家传统习俗认为在六十岁虚岁以上因老、病而死的，都算寿终，称为“喜丧”，当地人称为“白喜事”。对于这种正常死亡，家里人在心理和物质上早就有准备，老人临终前子孙都要日夜守候，老人立遗嘱时，所有到场的晚辈都要跪在跟前聆听遗嘱，哭泣尽哀并烧纸钱祈拜老人顺利升天，谓之“送终”。客家人对送终非常重视，以没能与老人说上话为终生遗憾，所以闻说父母或其他至亲病危时一般都要立即赶回，尽最大可能见上最后一面，即使远在千里之外也要日夜兼程赶回家。送终一般有以下程序：

“下榻”，老人将终未终之时被抬到堂屋内的席垫上称为“下榻”，此时身体卧向朝外，脚头以羹匙盛茶油放灯芯为灯，谓之“佛灯”。尸体安放于灵床上，男死厅堂谓之“正寝”，女死房间谓之“内寝”。待老人完全断气后，家人一面安排人向亲友报丧，一面商议善后事宜。

“招魂”，商议善后事宜的同时开始招魂，招魂是亲人希望老人魂归的礼仪，一般是家人到屋后或附近的一处高地，朝祖先发源地呼唤死者名字。

“沐浴”，正寝之后的第一件事就是给亡者沐浴，也称“净身”。沐浴前必须要“买水”，即由孝男孝女去向河神买水，买水时要往河里象征性地扔几枚钱币。回来后用樟树

---

① “赣南地区的传统客家丧葬仪式程序”根据笔者的调查和资料汇编而成，主要资料参见叶林编著《客家民俗风情》，赣县客家文化研究会2004年版。

皮、柚子、柑子叶熬的水给亡者沐浴，沐浴一般由亡者的子女或巫师来完成，而亡者的头是一定要其儿子来洗的（长子在时由长子来洗）。这是丧仪的一个重要环节，以前特别看重，这被看作有无子嗣送终的重要标志，所以有客家人常开玩笑说儿子是老了时“摸脑壳的”就是指这个意思。沐浴后的水要倒在无人经过的偏僻处，当地人认为这种水带了亡者的晦气，被人踩上后会不吉利。人死后沐浴的习俗源于这样的观念：人死后要回到祖先那里去报到，如果不干净，祖先是拒绝接纳的。从另一个角度说，用熬药水给亡者沐浴实际是起到了消毒的作用，这对防腐及保护尸体是有作用的。

“饭含”，沐浴之后给亡者嘴里含钱物之类的东西，称为“饭含”。一般有含钱币、米饭的，富庶人家也有含金银珠宝的，普通人家则多有含煎蛋的习俗。客家人认为，亡者归天的路上需要盘缠及吃喝，而含煎蛋则有卫生的科学道理，就是往往停棺太久，含煎蛋可以防臭。这一习俗又与宗教观念有联系，客家人认为生死可以轮回，又有阴间地府的存在，使生者对死后的情景产生了种种想象，故“饭含”只是祈求得到精神安慰的一种幻想。

（二）“哭丧”

人死之后，家人、亲友围在死者的身旁号哭。哭丧分初哭、反哭、虞礼、卒哭等。“初哭”，是在招魂之后检视鼻息，确认亲人已经去世之后突然爆发性地发出，往往痛不欲生。“反哭”，反哭即指埋葬以后的哀悼。“虞礼”，即安魂礼，要进行三次，三次虞礼之后，再行卒哭礼。“卒哭礼”，即向灵位献哀、举哀的哭礼，之后，早晚可以不再献哀。哭丧时长子或长孙持孝棍（又称哭丧棍，男死为木，女死为竹，或死者生前拐杖用白色纸条包裹），儿媳女儿持孝把（稻草点燃后灭去明火，烟雾腾腾）哭丧。

（三）“报丧”

报丧是丧家向亲戚朋友报告死讯、丧期、葬期。一般在小敛后，丧家即将死讯报告亲朋好友，以便在大敛时能赶来吊唁。报丧的形式有口头的，也有持讣文的。一般人家以口头为主，即孝子或孝孙亲自前往亲友家报丧，对至亲尤其如此，否则便视为礼数不周到。报丧一般先到家族内，孝子要披麻戴孝前往，到了人家家里时，不能进去，呼喊之后会有人来接，来者若是长辈要跪拜叩头，然后说：“我父亲（或祖父）多谢你了！”家族的人就会问什么时候过世的或怎么过世的等，回答后不等人来扶就要自己站起来。如果是母亲亡故，到舅舅家去报丧谓之“报外氏”，必须由孝子亲自上门，报告时要长跪长哭禀告，未经舅舅允许不准起身。此时舅舅有权过问亲姐姐的死亡过程及原因，如果认为外甥平时事母不孝的可以对之斥责甚至棍杖相加，而外甥此时是不能还手的，所以在客家地区有“天上的雷公，地下的舅公”的俗语。但舅舅一般都比较通情达理，只对那些事母极不孝的人才会用此一招。

（四）“守铺、守灵”

亲长死后至大敛，家人亲属要轮流昼夜守护在亡者铺边，叫守铺。大敛过后至出殡期

间，子女日夜守护在灵前以示孝心，叫做守灵。

守铺时安排道士布置好魂幡，设灵位，点铁树灯和脑头灯。铁树灯分七层，每层七盏，共四十九盏；脑头灯昼夜不熄，是为亡者往阴间照明引路，点至“七七”。守灵时一日三餐灵前供饭，早晚烧香哭拜，亲属轮流守护，俗称“守灵”，也叫“守夜”。亲友前来吊唁时，就在灵前行礼，孝子孝孙必须跪地迎接，直到礼毕。

（五）“装敛”

“装敛”是指把死者装裹、放入棺材。客家古礼的装敛分大敛和小敛。小敛三日，大敛五日，或次日小敛，三日大敛。现在一般家庭停丧时间较短，入殓比较及时，大多临终穿好寿衣，第二天便装敛入棺。装殓分为小敛、大敛、铺棺、落棺、封棺、挽发六个具体的仪式环节。

“小敛”，是指穿寿衣，古礼也叫“装裹”、“着老衣”，多在寿终之后，现在大多趁老人弥留之际就穿好，相应的沐浴礼也提前，这一方面是考虑到死后身体僵硬，穿戴不方便；另一方面则出于信仰，民间认为没穿衣服就咽气，是光着身子走的，亲属会感到十分遗憾和内疚。客家人称寿衣又叫“老人裳”或“老衣”，其样式和种类都有定制，一般男女均系一套红衣红裤（有的是黑面红里两层），一双红鞋白袜，男为青色帽，女为青色裹头绸。寿鞋必须是布底，做出莲花图案，表示脚蹬莲台，成了正果。同时不能穿皮制品，穿了皮制品就会被认为下辈子投胎会转为“牲口丁”，不能做人了。内衣也不能钉纽扣，只缝飘带，客家话“纽子”与“扭子”同音，怕犯对子孙不利的忌讳，衣料也不能用缎子，因为缎子与“断子”同音。小敛完毕后，装裹好的遗体就要停放在屋里，如果死者没有健在的长辈，就可以停放在屋中央，否则就只能放在旁边，同时灵床前要设一张供案，上摆长明灯，伴亡者去阳泉路上照明。到这里，小敛方告结束。

“大敛”，是指把尸体装入棺材，主要包括铺棺、落棺、封棺、挽发等仪式程序。大敛时亡者的子孙男女都要到齐，并且都要目睹这一过程，称为“旁视含敛”。

“铺棺”，铺棺在客家地区有两种形式，一种是在棺底铺以草木灰或灯芯垫底，再按当年农历的月份数铺棕片，或以穿了七孔眼的薄木板垫底（称为“七星板”）。

“落棺”，一般由长子专门抬头（实际是托付配合），将尸体平放仰卧轻轻放入棺内，同时还要置放一些随葬品，一般人家为钱币衣物，富裕人家随葬金玉等器物，也有以死者生前喜爱之物如茶杯、酒杯、烟斗之类随葬的，还有的将死者的生辰及殁年月日及子孙姓名的内碑（与墓碑相对应）按男女分放脚边或头侧。

“封棺”，在封棺前死者女儿为其梳头，长子为亲人揩拭面颊，全体孝子一齐号啕大哭，这是亲友最后一次瞻仰死者的遗容，也叫“开光”。开光过后，才是正式的封棺，又叫封（或分）财，由道士数人手牵红绳，上经死者头顶经鼻尖至两脚合并的中点，主事道士问：“中不中，平不平？”其他道士答曰：“中、平。”然后一人以剪刀从中把红绳剪断，随着一声“嘣”响，棺材合拢。“分财”仪式有特别的寓意，这表示老人身后的荫福平均分配给子孙，公正不偏心，也暗含了老人希望晚辈能兄弟和睦，家业兴旺。

"挽发"，合盖后，孝子孝妇们把头发的发梢缠在棺钉上，称为"挽发"。其意为身体发肤受之父母，最后应还之父母。至此封棺完毕，停棺待葬。

（六）"成服"

大敛之后随即成服，即穿孝戴孝。客家的穿孝、戴孝有严格的礼制，不允许有差错，故旧时有"尊礼成服"之说。

成服最基本的礼为传统的所谓"五服制"，五服制度是在周秦以前就基本定型的丧服制度，是一种把亡者生前的亲戚分为斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五等具体孝制，根据亲友与亡者生前的亲疏关系，确定穿孝戴孝的轻重与守孝时间的长短。这种孝制是亲族之间远近亲疏的标志，与丧葬过程中的礼仪规制和实际的权利义务关系多有联系。

（七）"成主"

成主一般在成服之后进行，也叫点主，题主，是客家丧礼中一项比较重要的仪式。"主"也就是神主、牌位，以木料制成，故又称"木主"。牌位上书"显考某公讳某某府君之位"，"主"字上的一点要专门请人划上，"点主"因此而得名，整个一套仪式也叫成主。

点主仪式要由道士择日，旧时的点主往往由亡者的生前好友来做，也有仕宦或乡绅富豪请社会名流来点主，被请来点主的人叫"点主官"或"题主官"，另外还有两位"陪题官"，现在一般人家就由道士点主，但这项仪式的主持人需另外请人，且由他为亡者做赞。在整个丧礼中，点主被认为是喜事，所以孝子们要先脱去孝服，换上"吉服"。点主事先已写好，点主官等人快到时，丧家以及亲友、司仪都要前往途中迎接；到家门口时，孝子行三拜九叩的大礼。点主官和陪主官就位后，孝子们再行大礼，点主开始。

点主台上放两枚砚台，一个是用来研墨的，一个是用来研银朱（红色）的，旁边用鸡笼装一只白色雄鸡备用。陪主官研好墨和银朱后，现蘸朱笔给题主官，题主官面向东方，吸取"生气"，一口嘘在笔上，先在王字上加一点，再用墨笔加点，最后用金针刺破鸡冠蘸血再加点一次，如此三次才完毕。

点主后，孝子们三叩九拜致谢，然后手捧木主放到灵前，称为"安主"。随后，由点主官向神主致辞做赞，称"赞主"、"荣主"。赞的主要内容是亡者生前的功勋业绩，事先写在红纸上，当场宣读，读完后要放在木主函内。至此，点主仪式方告完成，孝子们脱去"吉服"，重新穿起孝衣。

成主虽然只是丧礼中的一个仪式，但它和葬后的祭礼以及宗法家族其他方面也有联系，客家的庙祭就是以此时点成的神主作为象征对象的。旧时赣南客家几乎所有家族都建有祠堂，其中祀奉的就是祖先的牌位，所谓宗亲三代和五代都是通过成主这一仪式确立的牌位而形成的。清《通礼·凶礼·官员丧》载"葬之日，择宗亲善书者一人题主"。可见题主在清代就已成为丧礼的通则。另清人学者伍荣光《吾学录·丧礼门三》："近日官绅丧礼，皆于出殡前一二日行题主礼于丧次。"

（八）"祭奠"（堂祭）

入殓后在宗族总祠或分祠举行堂祭，亲戚好友的挽联依亲疏、辈分、长幼顺序悬挂。

神台上供奉祭品、陈设祭文。待地理先生选好坟地，贴出讣闻，定期堂祭。堂祭时焚香鸣炮，哀乐齐鸣，在司仪的号令中，孝子及五服亲属各服其位，分别奠酒跪拜，并由专人一一念诵经文，陈述亡者业绩。祭讫焚烧祭文。

（九）“吊唁”

吊唁是丧俗礼仪中的一项重要内容，出门在外的子女或其他至亲接到讣告以后，应及时赶回来吊丧。因为与亡者关系远近亲疏的不同，吊唁的礼数、方式也就有许多差别。斩衰一服的至亲接到噩耗后，首先要哭悼，待问清原委后便不顾一切地上路奔丧，临到家时要望乡而哭，出嫁的女儿更有一路哭回来的，到家后，先到灵前跪叩、哭悼，直至有人安慰扶起才停止。比较亲近的亲族虽不至于像子女一样，但也表现得比较痛切。当有一般亲友前来吊唁时，孝子要迎取、陪同。与亡者的关系较密切又属孝子长辈的，要先接受孝子的跪拜礼，然后到灵前正式举哀吊唁，礼毕则由礼宾人员带领去账房交礼。若系亡者长辈或非至亲的，则只在灵前烧化几张纸钱但并不哭悼。情切程度各依礼数要求或感情深浅而别。

亲友来吊唁，大多数要携带礼品或礼金。礼金一般用黄纸扎好，若系六十岁以上的老人去世，则在纸包中间外扎一张红纸。礼品有匾额、挽联、被褥、香烛、纸钱、冥器等物。客家人在葬礼携礼品吊唁的习俗是比较古老的仪俗。礼品的功能分为两种，对亡者的吊唁如挽联、匾额等属于“赠”，对生者的抚慰、资助如挽金和被褥等属于“赙”。

（十）“出殡”

出殡的日期是请风水先生推算好的，旧称“开殃榜”。“殃榜”上所开的日期除了安葬的日期外，还包括大敛、堂祭、成主等仪式的日期。出殡的日期在堂祭的第二天早晨，土公绑扎棺木的同时，道士一面宰鸡，一面念诵“请起文”，将鸡血洒于棺木四周的同时，抬棺者即起棺出殡，道士抓三把米撒向棺木，意即生米不成饭（返），鬼再也不能回家了。棺木一出大门，家人即在大门上贴一张大红纸，不写字，意谓红白好事。路上专人扬纸钱，一般有路祭。未设路祭的，由孝子孝孙在路途平坦处停棺行祭三次，叫“三游棺”。“三游棺”后孝子孝孙和其他亲友一律褪去孝服，换衣并披红从另一条路（不能原路）返回；孝子孝孙要捧灵牌抢先回家，跪迎送葬亲友。灵柩继续前往墓地。亲友返回后以清水洗脸、梳头、照镜子并喝淡酒，远亲摘去孝布，由主家送毛巾红绳，吃过斋饭后告辞；五服内亲族继续守孝戴孝，但同时身上系红绳表示白喜事。

（十一）“营葬”

路祭后，棺木抬至墓地。掩埋时要先祭山神，征得土地神的同意以讨取土地。入葬时由长子或长孙象征性地扶托棺木将灵柩推入墓穴，然后土公封穴砌墓面。同时烧冥器。担心亡者新入土会感到寂寞，入葬后连续三天每天都有至亲来祭祀。入葬后第三天直系亲属煮米果披麻戴孝到坟地敬山神，点香烛，焚纸钱，哭拜诉情后绕坟走三圈，再生吞几颗米果，以示悲痛。

（十二）“居丧”

旧俗出殡以后直到居丧期满，还有许多小细节。据中原古制，客家人入葬后还有反哭、虞礼、卒哭的仪注。“反哭”指入葬后的哀悼。“虞礼”是安魂礼，要举行三次。三次虞礼后行卒哭礼，即向灵位献供、举哀，之后，早晚可以不再哭悼。期间还有“做七七斋”（亡者故去当日开始算起）、做百日、做周年、除孝（三周年）等仪式，至此，请亡者神位上祖堂入祀，丧事才算结束。

## 三、三界沟通中的音声表演——宁都客家出殡仪式及音声叙析

从局外人的角度来看，每一位研究者都可以从自己不同的角度来解释仪式过程，也可以用相近甚至不同的概念来命名和解释仪式中的各种“思想和行为”[①] 以及体现在“思想和行为”中的各种关系。如果把整个仪式看作是一个“空间”建构过程，那么可以将这种“仪式空间”看作是由物质空间、意识空间、关系空间三个层面组成，仪式音乐透过空间构建意义[②]。如果取“演唱对象”作为整个丧葬仪式过程的叙述中心，那么可以将面对人唱的“孝歌”、主要是对鬼神唱的“道师音乐”和对亡者的“哭”这三乐的共响看作沟通天、地、人三界的媒介和手段[③]。但是，无论将“空间”的建构还是仪式中的“演唱对象”作为仪式研究的中心，二者都在关注一个共同的核心：都把仪式看作是一个通过有效音声[④]来展现特定思想的具体行为。也就是说，从仪式局内人的角度来看，仪式中的每一个特定的行为过程都是以一定的思想展现为前提，不存在不表现思想的仪式行为，仪式行为必须要承载一定的对仪式局内人来说能产生效用的思想；也不存在不通过仪式行为就能自然展现的思想，思想必须通过仪式行为的过程来展现。我们这里视与“思想”相对的“行为”为一个包含“制造有效音声”和“执行具体仪节”的二元结合体。而笔者认为仪式音声在这个过程中起到了三个作用：（1）作为营造和促成仪式“场”的仪式音声，执仪者需要借助持续展演的仪式音声来让自己成为亦人亦神的具备沟通三界法力的“中间人”，只有这样才能邀集众神；（2）作为沟通手段的仪式音声，仪式中的有效音声是生者向三界中的“人物”用以充分传递思想的媒介；（3）作为内容的仪式音声，仪式中的有效音声本身就是生者向天、地、人三界传达的思想，是生者向三界传达的思想中不可缺少的重要部分。这样，仪式音声与各具体仪节相结合便具备了营造仪式“场”、沟通神灵、传递思想

---

① 曹本冶：《思想—行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社2008年版，第3—11页。

② 齐琨：《仪式空间中的音乐表演——以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》，《中国音乐学》2010年第2期，第32页。

③ 陆栋梁：《三乐共响　时空超越——桂东北灌阳县上乡丧葬音乐文化初探》，《音乐研究》2006年第1期，第42页。

④ 仪式过程中存在不可预见的非仪式音声，而只有仪式参与人员有意制造的音声才对思想的展现和传递来说有效。参见曹本冶《仪式音乐的研究：理论概念与方法》，《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，云南人民出版社2003年版，第14—15页。

的功能，仪式音声与具体仪节按照执仪者的预定意图在仪式进行中相互作用，有效互动，二者的合力构建用以承载和展演思想的整体仪式行为，而这些在不同仪式过程中通过仪式音声和仪式行为展现的思想连缀成一个完整且对仪式局外人来说封闭的宇宙观，展衍于仪式行为中的思想通过天、地、人三者的关系互动得以呈现。仪式音声始终通过这一整体结构构建意义。其相互关系如图 1 所示：

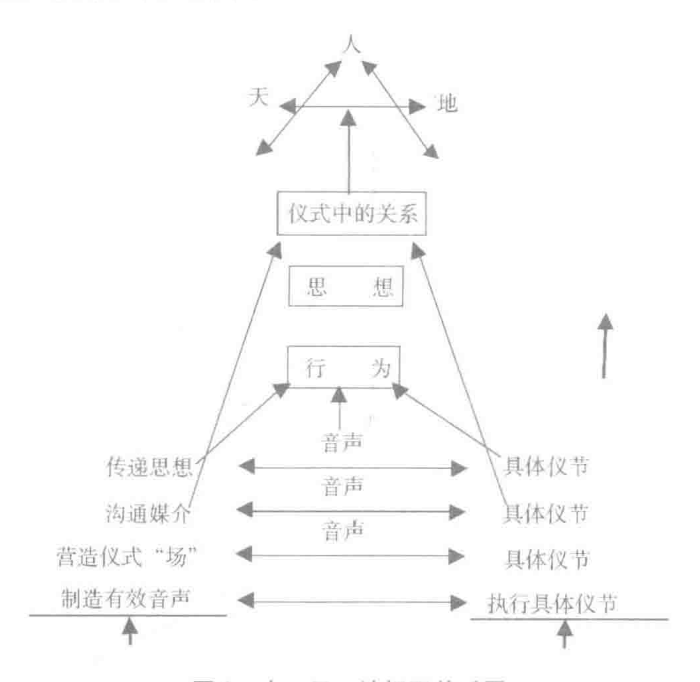



**图 1　人、天、地相互关系图**

笔者以仪式进行中的时间为序，逐一对宁都客家出殡礼仪中的仪式行为、观念及各种关系展开叙析。

（一）出殡仪式过程叙析

宁都县乃客家先民早期聚居地，位于赣南北部，赣江支流梅江上游，东、西、北三面环山，总面积 4053 平方公里，现辖 26 个乡镇，347 个村委会。[①] 按照宁都的风俗，整个丧葬礼仪一般为两天，最重要的是第二天早上的出殡仪式和当天晚上的超度仪式。2010 年 7 月 18 日，江西省宁都县石上镇小布脑村的李宗奇老人（男）去世，7 月 19 日早上 6 点 40 分，笔者和两位助手协同道士罗南昌到达仪式地点。李宗奇老人生前与长孙李祝生住在一起，终年 87 岁，党员，退休前是村支部书记。仪式地点在李祝生住房后面约 30 米处的老房子里。在客家地区的农村，很多人家都保留了老人生前住过的老房子，平时堆放杂物，一旦老人故去，丧事就在老房子里操办，据说只有这样老人才能更好地超度。法事由以罗高生为首的罗家乐班操持（见表 1）。

① 赖启华主编：《早期客家摇篮——宁都》，中华国际出版社 2000 年版，第 12 页。

**表1　罗家乐班成员**

| 姓名 | 年龄 | 乐班角色 | 身份关系 | 从艺简历 | 主业 |
|---|---|---|---|---|---|
| 罗凤生 | 43岁 | 主唱道士 | 二哥 | 16岁跟师傅学徒，已有28年 | 在村里开了家小杂货店，平时务农 |
| 罗高生 | 41岁 | 主唱道士 | 三哥 | 17岁跟师傅学徒，已有23年 | 务农，家中有耕牛，农业生产时为村民犁田 |
| 罗福生 | 37岁 | 打杂 | 五哥 | 没有学过，只是帮忙 | 经营各类冥器，自己会制作灵屋 |
| 罗南昌 | 36岁 | 道士学徒 | 堂弟 | 2003年开始跟罗高生学徒 | 在县城经营不锈钢冷作店和汽车租赁店 |
| 李安华 | 63岁 | 唢呐、二胡 | 罗家乐班搭档 | 曾在村里采茶戏班吹唢呐，后自学二胡。跟罗高生合作已有15年 | 务农 |

## 仪节一："敬香"

时间：6:50—7:06

**仪式环境**

敬香是出殡礼中重要的仪式，意味着向亲人做最后的道别。一般在宗族的总祠或分祠进行，李家现已无祠堂，只能在李家老屋里举行。老屋前是一片空地，平时少有人来往，门前杂草丛生。老屋属"厅屋组合式"民居，为土木结构，中间为厅，也叫堂屋，两边是厢房，是赣南客家民居的主流形态。大门进门的右边贴了一张五寸见方的红纸，未写一字。灵堂设在堂屋，堂屋中间设一方桌，方桌上依次摆放供品、燃起的香烛、灵位，灵屋立于方桌中间，进门右边摆放两个花圈，入殓后的棺木头东脚西向横置在灵屋后面，为亡魂在阴间领路的灯置于东向，老人遗像悬于堂屋正面墙上。老人的女儿在灵桌边哀哭。用红纸写的灵位上中书：故显考耄寿宗奇公李老府君灵位，右书：逍遥登此府，左书：快乐上天堂。墓碑早已做好，靠在老屋外墙一处显眼的位置。

**仪式行为**

奏唢呐，曲牌【水阴阴】。

上午6:50，敬香开始，罗福生在灵桌左边焚烧香纸，罗高生站在供桌的最前面，三鞠躬后开始念敬香悼文。孙子（女）和重孙子（女）各按五服制穿戴孝服后，按道士安排分立于道士身后。道士念完悼文三鞠躬后退至一侧。其他亲戚也按所着孝服依序站立于灵位前，从前往后依次敬香，具体程序是：先走上前站立作揖三次；跪下点燃三炷香，每上一炷香作揖一次；上完香起立后退三步，作揖三次后再退出。

旁边的孩童收敛起了平常的嬉闹，他们似乎想弄明白这些有节奏的躬曲体态的大人们到底要做什么，而自己却满脸疑惑地在大人们的引教下开始以这一身体的特殊姿态来表达对祖辈的孝敬，他们的父辈也是这样在经年不变的唢呐伴奏中，开始慢慢懂得了祖先、家族、家庭以及自己与他们的血脉相连。老人的两个女儿在棺木边不停地哀号，苍老的形容

和干哑的哭喊伴着唢呐的混响，在这炎炎夏日的清晨，让本来就沉重压抑的气氛更显凄凉。

**仪式观念**

道士在灵位前敬香鞠躬请亡者入灵屋，并代表孝子向亡者道别；老屋象征着祖先与家神的存在，仪式地点选择在老屋里举行，昭示了客家人对本姓氏家族渊源的追慕和对祖先的崇敬，也反映出客家人的孝道观念；客家传统习俗认为在六十岁虚岁以上因老、病而死的，都算寿终，称为“喜丧”、“白喜事”。大门上贴的无字红纸表明，老人平安离世，可以福泽后代。反映了客家先民在与亲人的永别中，通过象征吉祥的物质找到情绪的支撑和安慰；灵位上右书：逍遥登此府，左书：快乐上天堂。从生者的角度来看，希望老人离世后的目的地是极乐世界。

**仪式关系**

各路神明汇聚一堂，道士对请来的神与佛一视同仁，不分彼此；敬香只有内亲即孙子、孙媳、曾孙等祭拜，外亲不能参与；客家的穿孝、戴孝有严格的礼制，根据亲友与亡者生前的亲疏关系，确定斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五等具体孝制与守孝时间的长短，尊礼成服。

**仪式音声**

唢呐声、道士念白、亲人的哀哭声。

### 仪节二：“棺木出屋”

时间：7:06—7:12

**仪式行为**

奏唢呐曲【一枝花】。鸣炮。

敬香（堂祭）完毕，八仙[①]进屋，将原来仅合盖的棺木封钉严密，同时罗高生吩咐长孙和次孙把供桌和灵屋搬出老屋，北向安放在屋前的平地上，桌上的灵位和供果原样摆放。八仙三人抬前，三人抬后，另两人各搬一长条凳前后紧随，将长凳在屋前空地上摆好后，棺木按头南脚北方向摆放在长凳上。老人的两个女儿追跪在棺木前，泣不成声。唢呐缓慢凄凉，让原本就让人觉得难熬的离别显得更漫长。

**仪式观念**

灵位和棺木出屋意味着亡者与亲人的永别；亡者在没有超度前是鬼，棺木抬出大门一定是上午12点以前，否则过了时辰，鬼会回来造孽。

**仪式关系**

内亲与亡者的告别在堂屋里，而外亲和友人与亡者的道别只能在屋外，内外亲在道别仪式上以一墙的内外之隔区分开来；只有超度以后，亡者才能由鬼转换成为祖先和家神。

---

① “八仙”是当地人对出殡抬棺人的称呼。

**仪式音声**

唢呐声、亲人的哭喊、爆竹声。

## 仪节三："做荐文"[1]

时间：7:12—7:45

**仪式环境**

唢呐手吹奏【一枝花】。八仙已将棺木绑扎完毕，坐在旁边的草地上抽烟，只等出殡。一大早就赶来的亲友在老屋门前的空地上背东朝西站立，正摆弄着带来的毛毯、被褥之类的礼物，等候向老人作别。李宗奇以前是村里的支部书记，这次乡政府也派人送了礼物和"荐文"过来，这在小布脑村不多见。

**仪式行为**

做荐文由罗高生主持，主要由两个同时进行的仪节组成：念荐文和上香，即每家的父亲或母亲在上香的时候，由这家的代表（一般为男性）双手举着荐文，带领自家成员按辈分和年龄的大小立于东边，向老人告别。一人上香完毕，另一人接上。上香的同时，道士便开始念荐文。后面各家做荐文亦依此顺序。罗福生将门框上的红纸扯下来烧掉后，在一边指导小孩如何上香、作揖，并维持秩序。

做荐文的具体程序是：

鸣炮；长孙站立作揖三次，每作揖一次就前进一步；长孙跪下燃三炷香，每点一炷香作揖三次后再将香丢在供桌上的碗里[2]；插香完毕，起立作揖三次，每作揖一次后退一步，作揖完毕后退至一边；长孙敬完后则按照曾孙、内亲、外亲的顺序依次开始轮流敬香，敬香的流程跟长孙一致，不过有的亲戚在敬香时只作一次揖，罗福生在旁边不停地提示纠正；最后敬香的是乡政府官员，与亲属不同的是，他们敬香时有鸣炮，敬香完毕还有敬酒和上菜，敬酒三杯，每敬一杯酒就作揖一次；菜五盘，同样每上一道菜就作揖一次，上菜和敬酒时道士念咒文，大意是请亡者享用。

**仪式观念**

孙与曾孙不做荐文，只通过上香请示并禀报亡者：众亲友前来做荐文；亲友以荐文和上香的形式表达平日对亡者照顾不周的歉意，以祝福安抚亡灵；亲友借此消弭与主家平日因各种原因产生的生疏，主家接纳亲友借做荐文之机传达的友善与关怀。

**仪式关系**

亲友与亡者的安抚与受安抚的关系；亡者与亲友的保佑与被保佑的关系；主家与亲友间借此修好或进一步亲近的关系；亲友与乡政府人员因亲疏而体现的先后关系；乡政府人员与亡者的同事关系以李宗奇的逝世而转变为下跪祭拜与被祭拜的关系。

**仪式音声**

---

① 荐文是亲属或友人对故去的老人表示尊敬和怀念的一种文书。

② 道士将一根香分成三截，燃在碗中，省钱又省空间。无他意。

唢呐奏过堂音乐，道士念荐文，打爆竹，哭声，亲人在上香时喃念的祝福。

### 仪节四："抬棺出殡"

时间：7:45—8:00

**仪式行为**

奏乐。灵前点香烛，鸣炮举哀；五服亲属按斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五等，各按服制依次站立棺木左侧。孝孙麻衣麻帽，族亲、女婿、外孙各戴白帽；道士左手端一碗上面放一个熟鸡蛋的米饭，右手将点燃的纸钱在碗上绕三圈后，将燃起的纸钱扔在路边，右手拿下饭上面的鸡蛋，将饭碗往棺木盖上用力一扣，随即众八仙一声吆喝，两人抬前，两人抬后，前后各一人扶棺，抬起棺木，队伍出发。另外两人搬起搁棺木的长条木凳，摔到路边；"八仙"走前，后面依次是两女、长孙、曾孙和撑花圈的队伍。唢呐手跟在队伍的旁边；亡者的女儿不参加送葬，仅送出老屋即止步，在其他亲友的搀扶下哀哭；道士不参与送葬。

**仪式观念**

道士燃起纸钱在饭碗上绕三圈，意在此饭已不同于凡俗；将饭扣在棺盖上，是送亡者的餐具，亡者以后可衣食无忧，不要再来纠缠生者；八仙起棺时齐声吆喝意在赶走亡者身边的众缠身小鬼，不要干扰启程；一路随行的唢呐是在为亡者送行，也在告诉周围的村民，亡者行进在去墓地的途中。

**仪式关系**

送葬队伍的行进秩序以亲疏远近关系而定；此时亡者还是鬼，不是家神和祖先。八仙的吆喝意在赶走小鬼。

**仪式音声**

唢呐、哀哭、打爆竹、八仙吆喝声。

### 仪节五："营葬"

时间：8:30—10：00

**仪式行为**

送葬队伍经过一段狭窄的林间小路，登上大道，向墓地进发。老人的两个孙子与曾孙送出殡队伍上大道后，没有继续跟队伍向前，在大道上跪拜送走出殡队伍。众人揭去孝服、孝帽，孙子与曾孙顺原路返回并将老人的灵位送回老屋。唢呐手也回去，出殡队伍只剩下抬棺木的"八仙"和四个撑花圈的亲属。

营葬又称"入土"、"安灵"或"归山"。棺木抬至墓地，土公[①]燃纸钱祭山神。送葬队伍到达墓地后，"八仙"将棺木平置于墓前，土公燃香烛，鸣炮，并在墓穴中燃纸钱，俗称"暖坑"。同时，另一土公将宰杀后的鸡血滴在墓穴里，并将鸡丢入穴中，让鸡垂死

① 即为墓穴砌墓室门的人。

挣扎后死去，以鸡死后卧地方向来检验是否与墓穴平衡，若相一致，说明穴位的开口方向合适，则墓地能成为护佑后代的福地。纸钱化烬，“八仙”摆正棺木，长孙扶托，脚里头外，将灵柩缓缓推入墓穴内。“八仙”回主家。土公沿墓穴入口砌起墓面，中间安放墓碑。营葬结束，各人回家，午宴再聚。

**仪式观念**

土公祭山神，表示征得土地神的同意以讨取土地；暖坑意在为亡者安顿布置好在阴宅的住所，死后的葬所，是生前住宅的延伸和继续；血乃凶物，将鸡血滴在墓穴中意即以凶“除煞”，除煞是为了让亡者免受邪气的干扰，能顺利地成为护佑后代的祖先。

**仪式关系**

土公取代道士成为营葬的执仪者；土公通过调整棺木的方向以确定亡者能成为保佑子孙的祖先，土公成为墓地风水的识别者和建构者；墓碑上的祖先称呼现在只是名号，真正称为祖先要等到完成当晚的超度；道士和乐班不参与营葬。

### 仪节六：“宴客”

时间：12:30—14:00

**仪式行为**

孝孙李祝生在自家堂屋及屋前空地上宴请亲友和乡邻。鸣炮，上菜。新的灵位安放在正堂屋中供奉着香烛和果食的神龛内。乐班道士师傅及土公、“八仙”同坐西堂屋，其他亲友坐正堂屋和屋外。席间，唢呐手李安华演奏了两曲，众亲友边吃边交谈，气氛轻松、热烈。李祝生给大家敬酒以示感谢，并给土公和“八仙”每人两百元酬金，道士和乐班的酬金等晚上超度仪式结束后再付。

**仪式观念**

鸣炮意在请诸位祖先和亡灵一起共享盛宴，请祖先接纳作为新成员的亡灵；亲属陪祖先和亡灵一起在正堂屋享宴。

**仪式关系**

亲属陪祖先和亡灵一起在正堂屋享宴，乐班道士及土公、“八仙”作为请来的师傅只能坐西堂屋，但还是享有尊位。由于场地有限，邻里乡亲都坐屋外。乡政府人员没有来。

（二）仪式中的音声声谱

1. 人声。宁都客家人的出殡仪式中“远”音乐性的人声主要是由女性发出的无明显旋律性音高和节奏对比的恸哭和哭叨念，其次是由道士发出的接近朗诵的念白，与前者相比，后者更具“远”音乐性。哭叨念与恸哭贯穿于“上香”、“棺木出屋”、“做荐文”、“送葬”四个仪式环节中，道士的念白只出现在“上香”、“做荐文”两个仪节中。“上香”时的念白主要是向亡者介绍哪位亲人向其敬香，而“做荐文”的念白主要是照念荐文上的悼词，二者都用当地方言。

2. 器乐声。出殡仪式中的器乐声只有唢呐，唢呐吹奏出现在“上香”、“棺木出屋”、

“做荐文”、“送葬”、“午宴”中，“营葬”时没有。据唢呐手李安华介绍，自己以前是镇上采茶剧团的，专门演奏二胡和唢呐，后来剧团不景气，成员逐渐解散，为了生计，后来开始了与罗家乐班的合作。对于从事丧葬法事来说，李安华是半路出家，仪式中规定的音乐曲牌得从头开始学，但当时的其他乐班为了保全自己的“生意圈”，都很保守，不愿带徒弟，李安华只得偷学，所以向外面学到的法事音乐虽然自己能很熟练地吹奏，但大多数连自己也叫不出曲牌名。现在能确定曲牌名的只有“敬香”仪节中的【水阴阴】和“棺木出屋”仪节中的【一枝花】。

3. 其他物声。出殡仪式中的音声声谱还有爆竹声、起棺时的摔碗声和八仙抬棺的吆喝声（见图2）。

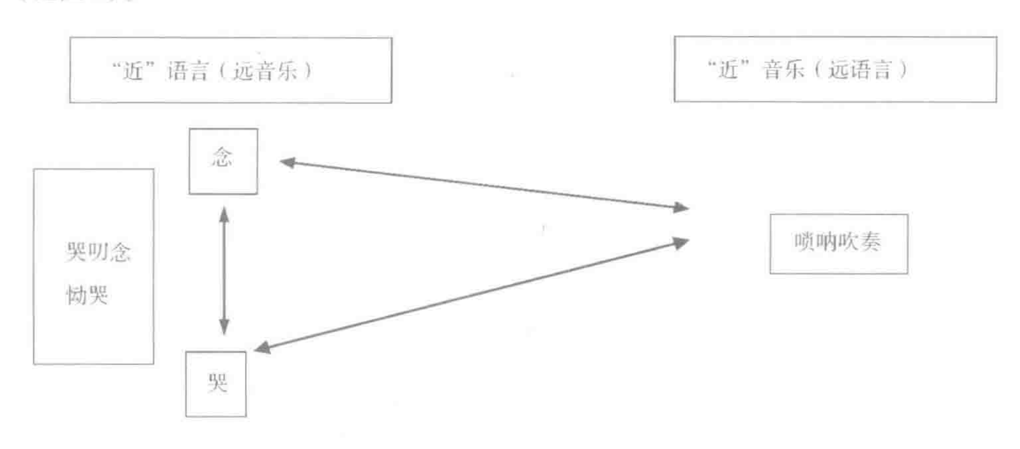



**图2　宁都客家出殡仪式中的器声与人声声谱**

（三）三界关系中的音声分析

关于三界的说法颇多，在宁都客家人的观念中，一般认为天界指众神居住的地方，是天堂，也是亡魂向往的永久安身之地。地界是指部分神仙和鬼神居住的地方，人死后身体寄居在地界，但灵魂却有两个去向，一是继续留在地界准备下地狱，二是上天堂。人界是生者居住的充满喜怒哀乐的地方，在本文中，人界的对象主要包括不具备通神能力的众乡亲好友、至亲、外亲和具备通神能力的道士和乐师。在日常生活中，三界之间相互不能沟通，只有当人界有人亡故时，通过道士执行的具体仪节和乐师演奏的音乐的共同作用，三界才能实现有效沟通。笔者把仪式进行中天界、地界、人界三者之间的互动关系称为三界关系，它们是：人界通过献乐、献酒食、献香火表达对天界的敬畏。天界中的众神由于它们具有能够与天交通、奉天意行事、沟通天人往来的本领而理所当然地受到人类的敬畏和崇拜，敬天、顺天的宗教意识和活动被看作是克服人类生存危机的有效手段①；人界通过置办丧事表达对将去往地界的亡者的哀思，通过献乐、献酒食、献香火给地界的鬼神来换取他们对亡魂的宽惠；在人界内部，则通过置办丧事以建构和重构亲朋邻里之间的关系。

① 参见秦红增《天人关系：从神话到哲学的文化嬗变》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2000年第2期。

因此，不同仪节中的音乐也就因仪节中三界所固有的不同关系的体现和转换而具有了不同的功能和象征意义。

1. 敬香。此仪节的音乐表明人界（至亲）—地界（亡魂）之间的关系，音乐兼具营造仪式场、充当交流手段和传递思想的功能。主要由两部分组成，唢呐独奏，前一部分（见谱例1）是一个节拍较自由的散板乐句，以高腔引入，结尾音下滑。整个乐句模拟人声放声哀号痛哭，作为第一个仪节的引子，奠定“大悲”的基调。后一部分（见谱例2）为一个三乐句结构的单乐段，是亲人向亡魂的倾诉低吟，象征内亲与亡魂至亲关系的表述与交流。音区较低，旋律以级进为主，偶有大跳，第一、二句为四小节，第三乐句为扩充的七小节，结束于羽音的装饰下滑音。

谱例1

1=C 4/4

引子　唢呐

节奏较自由的慢板

2 – 3 5 | 1 276 35. | 6 765 – | 6 – 0 0 ‖

谱例2

1=C 4/4

唢呐　慢板

3 365. 3 | 56532 – | 2.3532.353 | 2353 21 – |

1.653566. 5 | 3.2352353 2 | 1 512 235 | 321 2 0 |

2 231 21 | 6.1653. 2 | 3.2365. 3 | 5.6532 – |

2.353 2.353 | 2 353 21 – | 1.65 356 – ‖

2. 棺木出屋。此仪节音乐象征人界—地界之间即至亲与亡魂的诀别会话结束后，需出屋接受外亲好友的赠礼并话别，是由至亲话别向外亲话别转换的过渡阶段，音乐的主要功能是营造仪式场——搬运棺木、传递思想——寄托至亲对亡者的哀思。由四个相对独立的乐句构成，前三句为慢板，第四句为中板，每一句都结束于主音的下滑音上，带有叹息似的哭音腔，装饰音以小三度上行为主，音乐风格接近民间小调（见谱例3）。第一句以羽音为中心的鱼咬尾式回环形式展开，羽调式，八小节，结束于羽音的下滑装饰音；第二乐句在高音区的级进中以五度和六度的大跳进行表现情绪的大起大落，徵调式，结束于徵音的下滑装饰音，第一、二句三个乐节的结尾音分别为羽和徵，在“棺木出屋”仪节中暗喻

亲人与亡魂的离别有“一步三回头”之意；第三句在高音区的级进中以小七度的大跳进一步表现情绪的起落，角调式，结束于角音的下滑音；第四句速度稍快，上句为正山形旋律线，下句的两个乐节都是高音区向中音区的下行进行。

谱例 3

1=C 2/4

唢呐　慢板

6. 1 5 7 | 6 - | 5 6 7 5 | 6 - | 2 2 | 2 7 7 6 | 5 6 7 5 | 6 - ‖

1=C 2/4

唢呐　慢板

3. 5 2 3 | 5 - | 6 5 3 2 | 1. 3 | 2 5 | 6. 1 2 3 | 1 2 6 1 | 3 5. ‖

1=C 2/4

唢呐　慢板

3 2 3 | 5. 6 3 5 | 6. 7 6 5 | 3. 2 | 5. 6 1 6 | 5. 6 1 2 | 3 - ‖

1=C 2/4

唢呐　中板

3 3 2 1 1 2 | 3 2 5 3 | 2.3 2 1 | 1 6. | 1.2 1 6 | 3 5. | 6.1 2 3 | 1 1. ‖

3. 做荐文。明确人、天、地三界之关系：外亲、近邻好友通过荐文表达对亡魂的悼念，道士、乐师通过荐文向天界和地界神灵介绍亡魂。音乐兼具三界之间沟通交流的内容和手段功能。这一段音乐为唢呐独奏，慢板，民间小调风格，徵调式，级进进行的旋法与道士叨念荐文的声调形成人声与器声的同构。结构由引子和上下两乐句组成，首先以六小节引子导入，但引子与第一句之间的过渡没有截然分开，衔接流畅。第一乐句以中低音区的级进进行为主，附点节奏运用得很有特色，结束于主音的五级音。第二句分为上、下半句，前半句以引入对比材料开始，但同时又裁截引子部分的材料进行变化，后半句乃是对前半句材料的变化综合，结束于主音。

4. 抬棺出殡。人界（乐师）—地界（亡魂）之间的关系转换为乐师对亡魂的陪护与介绍关系：乐师成为亡者进入阴间的陪护人和介绍人，音乐成为沟通人界与地界的交流手

段。唢呐独奏，慢板，主要是两个独立的简短句子（见谱例4）。第一句前两小节为一个完整的乐节，以中高音区的连续级进进行为主，小附点节奏增强了音乐的流动感，后两小节独立成乐节，使音乐的结束显得更加稳定，结束于宫音。第二句与前一句形成对比，三个乐节均结束于羽音，在回环中停留，与“棺木出屋”的第一乐句为同一曲调，表述亲人与亡魂的惜别之情。

谱例4

1＝C $\frac{4}{4}$

唢呐　慢板

6 1̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ | 2̇ 2̇ － 3̇ | 7 7 6 5 3 5 | 6 6 2̇ － |

7 7 6 5 5 7 | 6 － － 5 6 | 6 1̇ 1̇ 6 5 － | (6)1̇. 2̇ 1̇ 6 5 － |

(6)1̇ 1̇ 3̇ 2̇ 2̇ 7 | 6 5 6. 6 | (5)3 － (3)5 － | 6. 1̇ 5 6 1̇ － |

5 5. 1̇ 6. 1̇ 6 5 | 3̇ － － 2̇ 3̇ | 5̇ 5̇ 6̇ 5̇. 3̇ | 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ |

6 1̇ 6 5 3 5 6 1̇ | (1̇)2̇ － － － | 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ 2̇. 6 | 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ 2̇. 6 |

6 1̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ | 2̇ 2̇ － 3̇ | 3 5 5 6 7 7 6 | 5 － － － |

3̇. 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 1̇ | 2̇ － － － | 3 5 5 6 7 7 6 |

5 － 3̇ － | 2̇. 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 7 6 | (3)5 － － － ‖

5. 宴客仪式中的音乐

宴客中的唢呐独奏音乐活泼明快，气氛较热烈，整个出殡音乐中第一次出现小快板，象征亲人、乡亲、亡魂、众神，即天、地、人三界的欢宴，音乐营造了气氛并再次成为三者间沟通交流的媒介，三者结成和谐关系。音乐结构为中间有连接句的复乐段，以级进进行为主，节奏多用带跳跃性格的小附点和后十六节奏（见谱例5）。在五声调式的基础上运用清角音，音乐色彩更加丰富。

谱例 5

1=C $\frac{4}{4}$

唢呐　慢板

3. 2 1 2 3. 2 5 3 | 2 2 3 2 1 1 6. | 6 1. 2 1 6 3 5. | 6. 1 2 3 1 – ‖

整个仪式过程中三界的关系及音声的功能与象征如表 2 所示。

**表 2　仪式过程中三界的关系及音声的功能与象征表**

| 仪节 | 天界 | 地界 | 人界 | 三界的关系 | 音声的功能与象征 |
|---|---|---|---|---|---|
| 敬香 | 众神 | 亡魂 | 内亲、道士、乐师 | 至亲相送、诀别禀告众神 | 营造仪式场、充当交流手段和传递思想 |
| 棺木出屋 | | 亡魂 | 内亲、道士、乐师 | 由内亲话别向外亲话别过渡 | 营造仪式场和传递思想 |
| 做荐文 | 众神 | 亡魂与部分神鬼 | 外亲、道士、乐师 | 外亲话别禀告神鬼 | 充当交流手段和传递思想 |
| 抬棺出殡 | | 亡魂与部分神鬼 | 内亲、乐师 | 陪护与介绍 | 充当交流手段 |
| 营葬 | 众神 | 亡魂与部分神鬼 | 土公与内亲 | 接纳与被接纳 | |
| 宴客 | 众神 | 亡魂与部分神鬼 | 所有参与者 | 敬与被敬三界同欢 | 营造气氛作为沟通交流的媒介 |

综上所述，整个仪式过程是以亡者为中心，由道士和乐师主导、亲朋邻里共同参与，通过具体仪节和仪式音声的展演而进行的一场社会表演，仪节和仪式音声以天、地、人三界之间关系的建构和重构为转移。音声在具体仪式环节中因仪式程序的不同而相应地具有营造仪式场、作为沟通交流手段和传递思想内容三种功能中的一种或多种，具体仪节与具有功能意义的音声相结合，融合成能体现特定地域中群体观念与思想的行为，这种观念或思想在丧葬仪式中是通过共同参与仪式的天界、地界、人界三者之间的关系或关系转换体现出来的。音声因三者间关系的存在而具有意义，音声的象征意义与功能因三者间相互关系的变化或转换而不同，理解仪式中天、地、人三界的相互关系是解读仪式中思想或观念的重要途径。

## 四、安魂：三乐合一的人文向度——宁都客家超度仪式个案研究

按照宁都的风俗，整个丧葬礼仪一般为两天，最重要的是第二天早上的出殡仪式和当天晚上的超度仪式。2010 年 7 月 19 日，调查完李宗奇老人的出殡仪式后，笔者与助手继续留在村里采访乐班成员李安华①。当晚，为李宗奇老人举行的超度仪式在上午举行出殡

① 出殡仪式论文见汤光华、郭莉《三界沟通中的音声表演——以江西宁都客家出殡仪式为例》，《中国音乐学》2012 年第 4 期，第 100 页。

仪式的老屋里进行①。做仪式的还是上午做出殡仪式的罗家乐班，乐班分工如下：罗凤生主唱、司鼓；罗南昌执事、辅唱、司小锣；李安华司大锣、钹、二胡；李上兵唢呐、竹笛。罗高生因白天犁田中暑导致头痛，不能主唱和执仪，在李祝生家里休息。罗福生家里有农活，没有来。

（一）超度仪式过程叙析

### 仪节一："请神"

时间：20:25—20:43

**仪式行为**

乐起。鸣炮。

仪式程序：

执事道士烧三次纸钱。向神位的中、右、左先后鞠躬。后退四步，每退一步鞠躬一次；前进四步，每进一步鞠躬一次。跪神位前鞠躬一次，再退、进各重复一次，每步亦鞠躬。鞠躬完毕，司仪击小锣，与主唱一起开始唱诵。乐停，司仪念白。乐起。司仪进三步后退三步，每步鞠躬。司仪请李宗奇曾孙上神位桌前跪拜、敬香（李祝生这时给师傅每人一包烟）。乐停，主唱和辅唱二人吟诵对白经文。乐起，主唱和辅唱二人唱诵同旋律经文。此旋律反复18遍。小段间奏音乐后，主唱和辅唱二人吟诵同段经文。小段尾奏音乐（《彩云追月》主题）后，请神仪式结束。

**仪式中的观念**

道士欲彰显法力，必请道教中的祖师公、祖师爷到场助阵，道士在祖师公、祖师爷的神力相助下，法力无边，能通天地鬼神和地狱天堂。亡魂欲顺利超度，必向请来的各路神仙请安报道，十位神仙分别是：秦江王、楚江王、宋帝王、五官王、阎罗王、汴成王、秦山王、平等王、都市王、转轮王。还有看守灵屋大门的牛头将军（左边）和马面将军（右边）。

由黑白无常领亡灵去阎王处报到，请求阎王和诸位神灵的宽恕和接纳。道士以唱白安慰亡灵，向阎王解释其死因，请求阎王超度他们的亡魂；道士向诸位神灵请求将亡魂领去，一路顺风，不要受罪；道士向判官为亡灵解难，请求判官从轻惩罚，为逝者解脱苦难。

对众神而言：亡魂若想在地府少受罪孽，道士就要请他们来接受亡魂的香礼；对亡魂而言：讨好众神以免使自己在地府遭受苦难；对道士而言：自己在道场作法，必须经过祖师公、祖师爷的同意，并要请他们来观礼，更重要的是需他们来助力，赋予自己法力；对亡魂的家人来说，亡魂只有通过众神的允许才能由鬼魂转变为家神和祖先。

**仪式中的关系**

阎王、诸位神灵、判官代表神界；亡灵，亦鬼亦神；道士代表阳界，亦人亦神。三种身份形成三种关系：神界的阎王地位最高，主宰一切，决定亡灵能否超度及亡灵是否上天

① 江西宁都客家超度仪式一般在出殡后的当天晚上举行，地点可以是白天停尸进行出殡仪式的场所，也可以在相对偏僻的老人生前的住所。

堂或下地狱；诸位神灵分管诸事，掌管亡灵在地府的各项具体事务，亡灵若想在地府少受罪孽，必须与诸位神仙建立良好的关系；判官主管亡灵在阳界所犯罪孽的审判与惩罚。道士是人界与神界的沟通人。

众神是家人、道士、亡魂都要敬拜的代表。执仪道士罗南昌与亡者构成执仪者与受仪者的关系，执仪者作为交流的中间人，成为亡者在众神面前的代言者；执事道士与十位大王和牛头马面将军达成协议，请其将执仪者所言传达众神面前；执仪者与祖师公、祖师爷、众神及地方神等一切神祇，建立邀请与应邀的关系；在众神降临后，执仪者从而成为超度亡者的媒介。执仪者和祖师公、祖师爷是师与徒，先辈与晚辈的关系，对师道的认可与尊崇通过请与被请得以建立和巩固，同时执仪者与祖师公、祖师爷的请助与相助的关系也得以确立。

**仪式声场**

乐器合奏（唢呐、鼓、钹、大锣、小锣），人声唱诵，吟诵、念白，爆竹声。

## 仪节二："文书"

时间：20:43—20:50

文书是道教丧葬仪式中一种由道士按一定文体，根据不同超度对象而拟定的向地府众神介绍亡魂的冥界公文。女性亡者的文书叫荐母，男性的叫荐父。

**仪式行为**

主唱道士拿疏文向众神鞠躬后跪于桌前，叙念疏文，曾孙李鑫亦跪于其后。念毕，乐起，炮鸣，辅唱道士将疏文焚于门口。主唱道士合乐唱诵，亡者女儿靠于门边，开始哭唱（无伴奏）。众人在一旁休息闲聊。

**仪式中的观念**

疏文是疏通和联系亡魂与众神关系的介绍信，叙念疏文时，亡魂由黑白无常带领向十大阎王报到，哪个阎王当班值日就跟谁报到。报到时向阎王介绍亡者的身份和亡者的后代，并让诸位阎王都接纳他。亡者女儿的哭唱意为将亡魂喊回家。

**仪式中的关系**

曾孙李鑫是亡者的代言人，道士作为中间人将凡界的代言传达给神界。

**仪式声场**

唢呐、鼓、钹、大锣、小锣合奏伴唱人声，爆竹声、念白、唱诵、哭唱。

## 仪节三："招亡魂"

时间：20:50—21:12

**仪式行为**

辅唱道士将摆有饭菜、香烛、纸钱、鞭炮和灵位的盛器（以锅盖代替）端至屋前空地，主唱道士手执挂有招魂飘带的竹枝，领众子女及儿媳于屋外，道士站前、众人立其后。分别向东、西、南、北四方鞠躬敬拜，请这四个方位的土地神将逝者的亡魂带回来。

乐起（唢呐和大锣），主唱道士唱诵经文。亡者女儿曾忠秀开始哭唱。乐停，主唱道士吟诵经文。间奏乐起（唢呐、大锣和鼓）。乐停，主唱道士吟诵经文。间奏乐起《彩云追月》片段（唢呐、大锣和鼓）。乐起，主唱道士唱诵经文后，顺接无伴奏吟诵经文，如此循环反复三次。乐停，主唱道士吟诵经文。打爆竹，本仪节结束。

**仪式中的观念**

人的灵魂不会随躯体的死亡而消失，需要找一处让灵魂安息的住所。亡魂能否回来需得力于四方土地神相助。道士的吟诵和唱诵特别是亲人的哭唱可以让在外游荡的亡魂回到灵屋。

**仪式中的关系**

土地神接受敬拜者的香礼酒食，助亡魂返归灵屋。

**仪式声场**

唢呐、大锣、鼓、钹合奏，亡者女儿的哭叨念。

### 仪节四："沐浴"

时间：21:12—21:20

**仪式行为**

家人在灵屋右边的墙角竖一幅草席将墙角围拢，内放一套衣裤鞋袜和一盆水，意为亡者回来后在此沐浴并为其遮挡。乐起，辅唱道士手执竹枝，焚纸钱。亡者女儿曾忠秀哭念。乐停，辅唱道士左手执竹枝，右手执小锣，立于灵屋前，与主唱道士一起念对白经文。乐起，音乐同请神。主辅唱道士一起合乐唱诵经文，唱毕于间奏处鞠躬一次，同一旋律反复九次，曾孙亦同道士一起九次鞠躬。乐停，主唱道士念白。乐起，辅唱道士将竹枝置于灵屋旁后，吩咐家人将灵位移至放神位的桌子，并将衣物草席等撤出，沐浴结束。

**仪式中的观念**

亡魂远道归来，"万里家好在，千里思故乡"。其形容"尘埃满面目，水泪湿衣裳"。亡魂欲面对众神悔罪，必须要"沐浴更衣清场，形形归衣大道"。"随我神幡烛，参见大法王。"对神灵的敬仰和参拜不外乎是为了祈福和求得心灵的清静，这是大多数民众敬神的初衷，敬神前须先洁面洗手，通过对外形的清洁，以求得内心杂念和浑秽的涤荡。几乎每一个人在向神灵曲下双膝时，都尽量以身心的洁净来面对神灵，以一己的洁净来表征自己对神的信仰和虔诚，期望得到神灵的接受和赐予。人的一生难免会犯下过错，为了不使自己带着未悔的罪过进入灵性世界，亡魂需要面对他的上司即神灵来忏悔自己前生的罪过，洁身与洁面便成为面对神灵悔罪、洁心前的必要程序。

**仪式中的关系**

亡魂是否洁身是回家后能否成为家神的第一道仪礼，道士引导亡者家人不断诵念与诵唱，让亡者在沐浴礼仪中过渡为受人敬仰的家神。

**仪式声场**

唢呐、锣、鼓合奏，亡者女儿哭叨念，道士吟诵与唱念。

## 仪节五："道惨"

时间：21:20—21:33

**仪式行为**

执事道士叫曾孙跪于灵位前，乐起，同一曲牌【道惨一】重复十一遍，曾孙在每一遍结束时向灵位叩头。执事道士坐一边敲小锣帮唱。换第二首曲牌【道惨二】重复九遍，曾孙亦在每一遍结束时向灵位叩头。执事道士坐一边敲小锣帮唱。亡灵向各位神灵和菩萨悔罪完毕后，执事道士将灵位移至置放灵屋的桌上，烧纸钱于灵屋前，让亡者的亡魂入住灵屋。执事道士立于灵屋前，敲小锣，同时与主唱道士一起合乐唱诵。第三首曲牌【道惨三】反复十一遍。最后一遍时执事道士向亡灵鞠躬。

**仪式中的观念**

罪过伴随着每个人从出生到离世，但不是每一次过错都会有机会且来得及忏悔。面向诸神坦白并悔过，是亡者即将进入灵性世界时的通过礼仪。以灵性的视角来看，肉体的死亡意味着解脱，但只有忏悔过的灵魂才能真正得到解脱，才能在阴府免受罪孽，也只有忏悔过的灵魂才能进入祖庙，成为能够接受晚辈和后人瞻仰祭拜的家神和祖先。以中国传统视角来看，人们似乎难以向一个没有或不愿忏悔的亡者俯身鞠躬或表示哪怕一点敬意，尽管在仪式中是亡者的晚辈以跪拜的身躯向神灵代言长辈的悔过，当然我们无法测知亡灵是否真的向神灵忏悔过，但当晚辈面向诸神神位以一种身体的特殊姿态去表达一种芸芸生者隐藏在内心深处却在纷繁的尘世中并不见得都能或愿意表白的悔意时，我们对亡者的人格便会重新定位。当然这种重新定位很大程度上是出于我们要把亡者升格为家神和祖先的需要，但另一方面也是在告诉我们，尊重与认可的前提是有过则改，有过能改。

**仪式中的关系**

执事道士成为亡者向诸神悔过的介绍者，曾孙是亡者向诸神悔过的代言人，亡者只有向诸神悔过才能顺利进入祖庙成为家神或先祖。子孙承担前辈未竟的心愿或遗志，这是传统社会中承认或巩固血缘关系的途径之一，曾孙作为亡者的生命延续体，在他一次次地叩首时，也是他的心理对这种关系的一次次强化和认同。

**仪式声场**

唢呐、锣、鼓、钹，道士的唱诵和吟诵，亡者女儿的哭叨念。

## 仪节六："上香"

时间：21:33—21:50

**仪式行为**

乐起。具体程序是：敬香者立于灵位和灵屋前三鞠躬，每前进一步鞠躬一次。跪于桌前上三炷香，每上一炷香叩头三次。上香完毕，起立往后退出，每退一步，鞠躬一次。亡者到场的晚辈都要敬香，顺序是先男丁，后女眷，先内亲，后外亲，先长子长孙敬香，后为儿媳或女婿等。上香时，男丁左手上香，女眷右手上香。

**仪式中的观念**

向诸神忏悔完毕的亡魂现在已回到灵屋入住，接受亲人的祭拜。在道惨时，亡魂面对的是森严的等级和必须接受宣判，回到灵屋后，面对的是亲人祭拜、睦宗的虔诚，两种境遇，映射的是人世间的亲疏与冷暖。道士在敬香过程中的隐退似乎表明，亲人的重新相聚不应有外人的参与，而此时仪式声谱仅剩下二胡和竹笛两样乐器，寓意亲人重逢时的和睦与温暖。

**仪式中的关系**

亡灵道惨归来，身份已转换。道惨时的上级与下级、审问与被审问、接受与被接受的关系，现在已被亲人与家神、晚辈与先辈的关系所取代。亲情的关系在敬与被敬的交换中共融。但敬香的先后次序又无形中区分了亲情的远近与亲疏。

**仪式声场**

二胡、竹笛、唢呐。

## 仪节七："画凉亭"

时间：21:50—22:58

**仪式行为**

执事道士在门槛边燃纸钱，鸣炮。执事道士吩咐家人将屋内地面打扫干净，为"画凉亭"做准备。画凉亭时不奏乐。画凉亭的时间有半小时，其间大家在一旁抽烟、聊天。主唱道士罗凤生用生石灰粉在灵位桌前的地面画一个仙亭，中间摆以酒菜。凉亭画好后，乐起，唱诵与念白开始。

**仪式中的观念**

灵屋是亡灵的住所，而凉亭是亡灵休息和游乐的场所。亡灵回到灵屋接受完亲人的香礼后，经受过死亡痛苦与挣扎的亡灵需要得到休息和放松。此时竹笛和二胡的丝竹合奏少了一分喧闹，多了一分安静与从容。道士首先向阎王解释以解脱亡灵的罪行，减轻死者的苦难，接下来以念白和唱诵安慰在凉亭里休息并享用酒菜的亡灵不要有太多遗憾。

主唱道士以历史上的圣人、先贤和帝王为例，向亡者阐明，每个人生前地位或高或低，生活或富或贫，但最终的目的地只有一个——坟墓，劝慰亡者不要对阳世再有牵挂，也不应再有怨恨。

**仪式中的身份关系**

画凉亭的主唱道士不但是亡灵通往灵界的引导者，同时也以凉亭的构建充任亡灵精神的劝慰者。帝王、平民、贤者、匹夫等不同人的最终归宿表明：生前虽因财富、地位的差异而把人硬是分成了高低贵贱，并以此形成了纷纭错杂的社会结构和依附其上的身份关系，但在灵界，诸亡灵的身份不再有高低，人世间的这种差异都将会以目的地的同一而趋于同一。

**仪式声场**

唢呐、锣、小锣、鼓，道士唱诵，爆竹。

## 仪节八："敬酒与念佛经"

时间：22:58—23:40

**仪式行为**

凉亭的底部放了一捆稻草为大家垫膝，晚辈按照辈分及男女的先后依次跪于凉亭前向亡灵敬酒。具体程序是：晚辈跪于凉亭前向亡灵上三炷香，每上一炷香向凉亭作揖一次；上完香，晚辈双手端起酒碗，以一种恭敬的姿态依然跪于稻草上，每敬一碗酒，需将酒碗端在手中保持两分钟，直到执事道士叫他将碗中的酒洒于身前的地上，再筛下一碗酒，如此往复三次。

主唱道士伴合着同一个曲调以旁人难以听懂的唱词反复几十遍，似唱似吟，夹念夹诵，变化多端，奥义无穷。敬酒和念佛经的过程按照《归山灯唱本》上的内容，持续时间约一个小时，道士让每个敬酒的晚辈跪立的时间长短是由晚辈人数的多少而决定的，少则五六分钟，多则二十多分钟，其间敬酒者需保持捧酒碗的同一姿态。

**仪式中的观念**

道士的唱、诵、念、白与晚辈的跪立敬酒共同表达了对长辈的孝心和慰藉。虽然"万处千秋总是空，堪叹浮生如大梦，落花流水任西东"。但是子孙晚辈汇集在亡灵休憩的凉亭前，"茶一献来酒一杯，三牲祭礼献灵前，食色餐妙记甘露味"。所以，亡者虽对人世间有所挂念，但子孙的孝敬还是能够让亡灵感到"逍遥快乐任往还，香烛茶酒普同养……"总的来说，作为晚辈，对父母长辈应以孝为先，对此，在中国传统观念中就有"百善孝为先"，"树欲静而风不止，子欲养而亲不待"，"万事皆可等，只有行孝不能等"等关于行孝的劝慰和提醒。为什么丧葬仪式虽历经各代的改朝易主，又经历了近几十年来在轰轰烈烈的现代化大跃进中的"移风革俗"后，依然是平民百姓生活中无法革除的一项风俗？《论语》曰："慎终追远。""慎终"就是要郑重其事地操办祖辈的丧事；"追远"就是要追念先辈的功德，谨记先辈的教诲，感恩父母的养育之恩。人生的四件大事：诞、婚、寿、葬。在客家人的传统生活观念中，诞、婚、寿三件事可以依经济条件的贫富或繁或简，但遇及长辈的丧事，一般都会尽力操持，我们不能忽视其他方面的因素，但有一点却需肯定：客家人认为，这是自己最后一次行孝，这次行孝包含了生者对亡者的敬仰、感恩、怀念和忏悔，而这几种最复杂的人类情感交织得最浓烈和最难解难分的时候，也就是我们在亲人的灵前双腿折成弯曲的样态，双手长时间地捧着碗保持同一姿态给逝去的亲人敬酒的时候。

**仪式中的关系**

晚辈敬酒时向亡者述说、交谈的关系；敬酒的晚辈与亡灵之间献敬与受敬的关系；主唱道士以念、白、唱、诵的形式向亡灵劝慰、安抚的关系。

**仪式声场**

唢呐、锣、小锣、鼓，道士唱诵。

## 仪节九："游花园"

时间：23:40—23:46

**仪式行为**

此仪程中执事道士既执事又主唱，另一道士敲鼓并帮唱，实际上只要主唱道士和执事道士能背唱唱本，且又熟悉仪式程序，他们二人可以根据具体情况互换。执事道士起身，准备"游花园"仪节，众乐齐奏。执事道士右手拿小锣，左手执竹枝，竹枝上粘一白纸招魂幡带。长孙披孝，双手捧灵位，执事道士领长孙在门口先向屋外鞠躬一次，再向屋内凉亭鞠躬一次后，开始由门口从右往左以凉亭为中心绕圈。执事道士右手合乐击小锣，边走边合乐唱诵。长孙跟随其后。行至出发点，长孙立于执事道士右侧，二人先向门外鞠躬，鞠躬毕，转身，长孙立于执事道士左侧，再向凉亭鞠躬，鞠躬毕，沿原路继续游行，如此左右方向各五圈。

绕至第十圈时，二人立于门口，面向凉亭鞠躬一次后，唱诵片刻，转身向屋外鞠躬一次；再转身面向凉亭鞠躬一次，唱诵片刻；复转身向屋外鞠躬三次后，执事道士从长孙手中接过灵位，置于灵位桌，仪节结束。众乐停。众人稍息。

**仪式中的观念**

亡灵在凉亭中饮食完毕，在执事道士的带领下游园赏心，涤除尘世的恩怨与烦恼，忘却人世间的爱恨情愁，无所挂念，从容平淡入地府。

**仪式中关系**

游花园结束后，亡魂的灵位与诸神神位摆放于同一张桌上，诸神与亡灵之间约束与被约束，管理与被管理的"君民"关系得到确立。

**仪式声场**

唢呐、锣、小锣、鼓，道士唱诵。

## 仪节十："烧灵屋"

时间：23:50—23:55

**仪式行为**

众人将置于堂屋右侧桌上的灵屋抬至屋前空地，坐北朝南，地上铺垫稻草，便于引燃。灵屋前燃以香烛。众乐齐奏，执事道士点燃稻草和灵屋。主唱道士已有倦意，坐于一旁边击鼓边念白。乐队与主唱道士采用奏、唱相间的方式，即一段齐奏后，道士再唱念，唱念时不奏乐。灵屋快燃尽时，执事道士吩咐众亲人褪去孝衣与孝布，众亲人依然立于快燃尽的灵屋前，目送灵屋渐渐化为灰烬，执事道士用竹竿挑起烟烬，火光渐渐熄去。众人归屋。

**仪式中的观念**

灵屋是亡灵在地府的安息之所，只有火化后才能真正转化为灵界的居所。亲人在化烬的灵屋前送别亡灵西去。

**仪式中的关系**

亡灵正式成为地府的一员，阎王与亡者之间“君”与“民”的关系。亡者灵位入老屋神龛，亡灵也由鬼成为家神供人祭拜，家神与众孝子间祭拜与被祭拜，保佑与被保佑的关系。

**仪式声场**

两支唢呐、大锣、鼓，道士的念白，亡者女儿的哭叨念。

**仪节十一：“送神”**

时间：23:59—00:02

**仪式行为**

执事道士叫全体执仪、乐队人员和围观者起立，众乐齐奏。执仪道士左手敲小锣，燃纸钱于门外。复回身桌边，端一碗酒向凉亭鞠躬后，众乐停，主唱道士开始吟诵，执仪道士从画凉亭的地面踏过，每踏一步则踮一步。行至门外，朝外立于燃烧的纸钱边，仍左手端酒，右手敲小锣，所敲节奏与主唱道士吟诵节奏一致。道士吟诵毕，众乐起，执仪道士将碗中酒洒于门外，转身进屋。

执事道士拿起桌上的纸扎灵位，在蜡烛上点燃焚尽，众乐停，主唱道士开始吟诵。少顷，吟诵毕，众乐起，执事道士继续燃纸扎灵位。燃毕，乐停，主唱道士吟诵。乐起（结束乐）。执事道士收起诸神神位，将香炉放回神龛，整个仪式结束。

**仪式中的观念**

亡灵已超度并送走，师公师爷及诸神的任务已经完成，道士们要先燃纸钱酬谢他们，再酒水款待，以感谢他们的到场助阵。香炉归神龛意寓亡灵已正式成为家神与祖先，香炉供于神龛如同家神在场。

**仪式中的关系**

执仪道士与众神和师公师爷之间酬谢与被款待的关系，亡者家人与众道士和乐人雇请和服务的关系，亡者家人与家神之间祭拜与被祭拜的关系。

**仪式声场**

两支唢呐、大锣、小锣、鼓、钹，道士的吟诵。

（二）超度仪式中的音声分析①

1. 仪式音声中的“远”与“近”

据笔者实地调查所见，宁都客家超度仪式中的音声组成包括人声、乐器声和其他物声三类。

（1）人声

①道士的念白。在“请神”、“文书”、“烧灵屋”三个仪节中的念白，没有明显旋律

---

① 本文涉及的主要是“能听得到的声音”。

性音高（只有方言的音调）和规整节奏（只有方言的顿挫），没有任何乐器伴奏，念的内容分为两类，第一类是亡魂向诸神请安和报到的公文，即“文书”；第二类是《归山灯唱本》中的经文。按照“远”、“近”观念来看，这是最“近”语言，最“远”音乐的人声。

② 哭叨念。没有明显旋律性音高和规整节奏的“近”语言、“远”音乐的哭叨念，出现在“招亡魂”、“沐浴”、“道惨”、“烧灵屋”四个仪节中，由亡者的女儿发出，在这三个仪节中分别意寓：亡魂听到亲人的呼唤就会回来；亲人为亡魂准备沐浴更衣；亲人代亡灵向诸神哭诉；亲人请亡灵回来入住灵屋。

③吟诵。“请神”、“沐浴”、“道惨”、“送神”仪节中的吟诵较“近”音乐性，更“远”语言性，较哭叨念更“近”音乐。在音高上具有如下特点：第一，有音高变化，但音高变化中明显又融入方言音调，难以记谱；第二，主唱道士和辅唱道士的上、下句对吟的结尾音分别以扬调和抑调对仗，前后形成对比和呼应。以“请神”中的一段两人对吟的骨干音为例，主唱道士的骨干音为旋律线呈“山”形的 la→la→do→mi→re，辅唱道士的骨干音为旋律线呈倒“山”形的 la→la→sol→la；第三，主唱道士的独吟以降调作为句读，末尾句以扬调衔接器乐的间奏；第四，吟诵时没有乐器伴奏。节奏上的特点是：二人对吟时主唱道士为长句，辅唱道士为短句；一般以同一种节奏型重复。

④唱诵。唱诵分为有伴奏和无伴奏，两者都有明显的旋律音高和较规整的节奏，虽然这类唱诵的音高变化中会融入方言音调，但有确定的音高，且音高变化呈现明确的旋律走向和有规律的变化，此类人声最“近”音乐性。以“请神”仪节中的主体音乐为例（见谱例6），这是三个连贯的乐句组成的独立乐段，以徵音结束，三拍子。旋律骨干架构为下行的 re→do→la→sol，旋律的展开形式为 re→do→la→sol。首次呈示后，紧接着开始反复一次加以巩固，其后连续运用反向进行（如谱例中第四小节 sol→ la→ do→ re）与顺向进行（如谱例中第五小节 re →do→ la →sol）对旋律骨架作裂变与分解，句尾落音 sol。

谱例 6

1 = ♯C 3/4

人声唱

3 | 2 2 1 1 6 | 5 6 1 3 5 | 2 2 1 1 6 | 5 5 6 1 2 |

反复17遍，以锣、鼓、钹打击乐做间奏。

5 6 1 2 1 6 5 6 1 | 1 6 5 5 3 | 5 6 3 2 3 | 5 6 5 - | 5 - - :‖

第十八遍　唢呐奏

4/4 5 6 0 5 5 | 5 6 1 2 6 7 6 5 | 3 5 6 7 5 6 4 3 | 2 0 2 2 1 |

2 3 5. 6 1 2 | 2 6 7 6 5 5 3 5 | 6 5 6 1 5 - | 5 - - - ‖

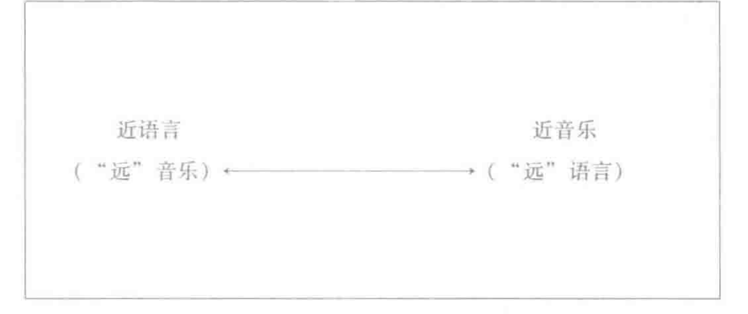



**图3 宁都客家超度仪式人声的"远"、"近"布局**

（2）乐器声

宁都客家超度仪式中所用器乐分为三类：

①单纯的乐器演奏。在《归山灯唱本》中只有"敬香"仪节中是单纯的二胡和竹笛的演奏（见谱例7）。全曲徵调式，旋律徘徊在中低音区，缓慢低沉，如泣如诉，表述了人界的亲人与地界的亡魂依依惜别的场景。

谱例7

竹笛与二胡　慢板

1 2 3 | 4/4 7 7 6 5 － | 6 － 1 2· | 7· 6 5 6 7 ‖: 6 － － 5 6 |

1· 6 5 5 6 | 1 2 7 6 5 5 6 | 1 1 3 2 3 2 7 | 6 － 6 1 6 5 |

2 3· 3 3 5 | 6 1 6 5 6 1 0 1 6 | 5· 1 1 6 5 | 3 － － 2 3 |

5· 6 5 5 3 | 2 3 5 2 3 2 1 | 6 1 5 6 5 6 1 | 2 － 2 － |

5· 6 5 3 2 － | 5· 6 5 3 2· 3 | 6 1 1 2 5 6 5 3 | 2 2 － 2 3 |

反复后曲终处

5 5 6 7 6 | 5 － － － | 3· 5 3 2 1 7 6 1 | 2 － － 2 3 |

5 5 6 7 6 7 6 | 5 － 2 3· | 2· 3 2 1 1 7 6 | 5 － － 5 6 |

从第五小节处反复

6 1 1 2 5 6 5 3 | 2 2 － 2 3 | 7 7 6 5 5 | 6 － 2· 3 | 7· 6 5 6 7 ‖

②为人声伴奏的器乐。这在《归山灯唱本》中除了“敬香”仪节外，每一个仪节中都有，这一类器乐一般都由唢呐演奏旋律。

③作为段落反复过门的间奏。这一类又分为有旋律过门和无旋律过门，有旋律过门同上面说到的第二种情况相似，这在所有人声演唱的仪节中都有；无旋律过门则是以打击乐器来演奏，如“敬酒”，见谱例8。

谱例8

1＝♭E 4/4

人声唱诵　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　敲鼓节奏，反复三遍。

i i 6i6i | 5 665 6i | 2i6 – – ‖: 66 66 66 66 |
　　　　　　　　　　　　　　　　　　X X X X X X X X

　　　　　　　　　　人声唱诵
66 66 66 66 :‖ 6 6 660 | 5 665i65 | 53563 3 |
X X X X X X X X　X X XX

　　　　敲鼓节奏，反复三遍。
565 – – ‖: 66 66 66 66 | 66 66 66 66 :‖ 6 6 660 ‖
　　　　X X X X X X X X　X X X X X X X X　X X XX

（3）其他物声

其他物声不包括旁观者和执仪人员休息时的闲聊声等被仪式局内人认为对仪式不具有效应的音声，只有被有意识地运用于仪式且从局内人看来对仪式具有效性的音声才被作为仪式音声中的“其他物声”。宁都客家超度仪式音声声谱中的其他物声包括了爆竹声，用在“请神”、“文书”和“画凉亭”三个仪节中（见表3）。

**表3　宁都客家超度仪式音声声谱表**

| 仪节 | 乐器声 | 人声 | 其他物声 |
|---|---|---|---|
| 1. 请神 | 唢呐、鼓、大锣、小锣 | 唱诵、吟诵、念白 | 爆竹声 |
| 2. 文书 | 唢呐、鼓、大锣、小锣 | 念白、唱诵、哭叨念 | 爆竹声 |
| 3. 招亡魂 | 唢呐、大锣、鼓、钹 | 念白、唱诵、哭叨念 | |
| 4. 沐浴 | 唢呐、锣、鼓 | 吟诵、唱念、哭叨念 | |
| 5. 道惨 | 唢呐、锣、鼓、钹 | 唱诵、吟诵、哭叨念 | |
| 6. 上香 | 二胡、竹笛 | | |
| 7. 画凉亭 | 唢呐、锣、小锣、鼓 | 唱诵 | 爆竹声 |
| 8. 敬酒与念佛经 | 唢呐、锣、小锣、鼓 | 唱诵 | |
| 9. 游花园 | 唢呐、锣、小锣、鼓 | 唱诵 | |

续表

| 仪节 | 乐器声 | 人声 | 其他物声 |
|---|---|---|---|
| 10. 烧灵屋 | 唢呐、大锣、鼓 | 念白、哭叨念 | |
| 11. 送神 | 两支唢呐、大锣、小锣、鼓 | 吟诵 | |

2. 仪式音声中的“内”与“外”

笔者从对宁都客家超度仪式中音声的分析中发现，从超度仪式音声与道教信仰体系核心观念关系的“亲疏程度”来看，整个仪式所用的音声可以分为三个层次，即核心层次、中间层次和表面层次，见表四。从核心层次来看，超度仪式中只有少量完全意义上的道教核心科仪音乐，但有的仪节中的部分内容涉及或接近道教教义的核心，其音乐比较接近道教科仪音乐，如“敬酒”、“画凉亭”（第二、三段）、“游花园”三个仪节中的音乐。如“敬酒”，见谱例8。

宁都客家超度仪式中的音乐更多是属于中间层次的，与当地的民歌、戏曲等民间音乐在风格和曲调上有一定的联系和共性，如“烧灵屋”第一段，见谱例9。

谱例9

1=E 4/4

1· 6 5 35 6· 5 | 3· 2 3 5 2 353 2 | 1 5 1 2 2 35 |

3 2 1 2 – | 2 2 3 1 2 1 | 6· 1 6 5 3 – ‖

在近凡俗与远信仰的二维属性中，近凡俗音乐最明显的是在多个仪节音乐的间奏处用到了《彩云追月》的主题音乐，如“道惨”仪节的第8到11小节（见谱例10）。

谱例10

1=C 4/4

人声唱　　　　　　　　　　　　　　唢呐奏

53 21 61 66 | 5532532 | 25 32216 | 15 61232 |

反复九遍

615 61232 | 1·216535 | 2 23565 :‖ 61 6535 |

rit.

6 1 6 5 3 5 | 6 1 6 5 3 5 6 | 3 – – – ‖

表4　宁都客家超度仪式音乐中的“内”、“外”布局

| 作为间奏的《彩云追月》 | 请神、文书、招亡魂、道惨、画凉亭、烧灵屋、送师公师爷中的音乐 | 敬酒、念佛经、画凉亭中的道教核心音乐 |
| --- | --- | --- |
| 外←————————————→内 | | |
| 表面层次 | 中间层次 | 核心层次 |

3. 仪式音声中的“合和安”

（1）“合”

人界的执仪者和乐师在“请神”、“文书”、“招亡魂”仪节中邀集人界亲属、天地二界诸神、地界亡魂于同一空间，为超度亡魂造势，音声在这里具有超凡的聚合法力，三个仪节中的音乐为快板和中板速度，众乐齐奏，以“请神”中的一段为例（见谱例6），共反复17遍，间奏则以8拍打击乐连接，在热烈中又给人以人间哀叹和悲凉感。三个乐句旋律明快流畅，第一、二句旋律进行以级进为主，第三句出现了小七度的大跳，在稳定中给人以对比与变化。伴奏乐器为两支与人声唱诵同旋律的唢呐，辅以锣、鼓、钹、小锣四件打击乐器，音响热烈，其势如众仙驾临，金玉和鸣，威武辉煌。

（2）“和”

包含“沐浴”、“道惨”、“上香”、“画凉亭”、“敬酒”、“念佛经”、“游花园”七个仪式环节，这一过程构建了三种关系：亡魂接受亲人的敬献与行孝；亡魂向天地诸神忏悔诉说，请求宽恕和接纳；天地诸神接受亡魂作为地府成员。这三种关系通过音声展演得以构建并实现意义与思想的传递，“和”既是手段也是目的：通过音声展演营造和谐氛围并直接指向三界各归于“安”的愿望。以“道惨”为例，此仪节音乐主要有四段，这四段音乐基本体现了起承转合的关系，其中第四段为第一段的变化再现，两段音乐的前一部分都为徵调式，结尾同为羽调式，旋律进行异头同尾，谱例11的第9至15小节与谱例12的17至22小节虽为同旋律反复，但强调同中存异。表述亡魂与众神还未构建合和关系，但在执仪者的引导下亡魂向众神忏悔并道诉地府之苦，请求众神宽恕并希望建立合和关系。

谱例11

1=C $\frac{4}{4}$

唢呐　人声　中板

6· i̇ 2̇· 3̇ i̇ 2̇ i̇ 6 5· 6 | i̇ i̇ 6 5 6 i̇ i̇ 2̇ i̇ 6 | 5 3 5 6 5 3 5 6 i̇ |

5 3̇ 2̇ 2̇1̇ | 1̇65 6 1̇2̇ | 561̇2̇1̇6561̇ 6 | 5 5356 53 |

小快板

2̇3565 – :‖ 61̇2̇1̇656. 5 | 3. 535656 | 61̇2̇1̇656. 5 |

3. 535656 | 3. 5653. 565 | 3. 2̇1̇32̇1̇1̇7 | 6 – – – ‖

谱例 12

1=C $\frac{4}{4}$

53 55 65 1̇6 | 5 365 – | 661̇2̇1̇ – | 65 61̇2̇5 |

6 6 2̇ 3̇5 | 3̇2̇1̇32̇ 2̇6 | 1̇65 61̇2̇1̇ | 651̇65. 6 |

1̇.2̇1̇65 0 | 1̇.2̇1̇65.61̇2̇1̇ | 653 565 | 1̇6565 – |

1̇6532̇3561̇ | 63565356 | 53565356 | 5 – – – :‖

‖:6 1̇ 2̇ 1̇ 6 5 6. 5 | 3 53. 56 56 :‖ 3. 53 56 56 |

3. 5 6 5 3. 5 6 5 | 3. 2̇ 1̇ 3 2̇ 1̇ 1̇ 7 | 6 – – – ‖

在一段单独乐曲中体现变化统一思维最典型的是“游花园”，其句式结构为 a a′a，a′句的后半部分以转调实现对比后又回到主句，旋法以级进为主，音域局限在六度，以徵音为中心作回环变化，强调统一合同，表述众神在享受酒食后已接受亡魂为地府成员并一同休憩，象征合和关系形成（见谱例 13）。

谱例 13

1=$^{\sharp}$F $\frac{4}{4}$

355 6561̇ | 6561̇ $^{3}$5 5 | 235 665 | 3.53.21 – |

355 6561̇ | 6561̇ $^{3}$5 5 | 42465 54 | 323421 – |

355 6561̇ | 6561̇ $^{3}$5 5 | 3.5 3.5 56 36 | 63565 – ‖

（3）“安”

包含烧灵屋、送师公师爷两个仪式环节。“烧灵屋”仪节中的旋法进行以级进为主，从高音区逐层渐低，表述为亡魂得到安抚和宽慰，开始在地界安息，亡魂成为家神（见谱例14）。

谱例 14

1＝E $\frac{4}{4}$

1̇. 6 5 3 5 6. 5 | 3. 2 3 5 2 3 5 3 2 | 1 5 1 2 2 3 5 |

3 2 1 2 – | 2 2 3 1 2 1 | 6. 1̇ 6 5 3 – ‖

“送师公师爷”仪节中的最后一段乐曲在中高音区回环持续后，结束于中音区，气氛热烈高亢，表述众神享用人界和地界的敬献并接纳亡魂后，在三乐和鸣中各自满意归去（见谱例15）。

谱例 15

1＝C $\frac{4}{4}$ 唢呐 慢板

6̇ 5̇ 3̇ 2̇ 5̇ 3̇ | 5̇ 1̇ 2̇ 3̇ 5̇ 2̇ 1̇ | 6 5 6 1̇ 5̇ 3̇ 2̇ 5̇ | 5̇ 6 6 5 6 1̇ 1̇ 6 |

1̇ 2̇ 5̇ 3̇ 2̇. 3̇ 2̇ 1̇ | 6 5 6 1̇ 2̇ 5̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 5 6 7 $^{5}$6 – ‖

综上所述，与仪式行为中“合·和·安”的思想相一致，超度仪式中的音声表演也与之相适应。从人界与天界和地界诸神的关系来看，音声表演体现了请神—娱神—送神的逻辑过程，从亲人与地界亡者的关系来看，体现了亲人对亡者招魂—叙亲行孝—立为家神的发展过程，两条同时进行的线索的内核都按照“合·和·安”的逻辑思路展开。仪式音声展演中表述的思想与仪式行为内涵的思想是一致并同步的，且互为阐释与内容，二者共同构成体现为超度仪式过程“合·和·安”的终极目的：“人界安居、天界安守、地界安息”的二元互立与互释。

# 江西省宜春市乡村丧葬仪式音声调查与研究

杨采芳

## 引言

仪式音乐是近年国内民族音乐学界普遍关注的热点，众多研究成果表明，在民间习俗遭遇现代冲击的当下，传统音乐多保存在与信仰相关的民俗活动中。作为沟通人、鬼、神三界的重要媒介，丧葬仪式中的音声[①]亦受到民族音乐学研究者的重视。道教（正一派）发祥地和客家聚居地——江西进入笔者的研究视野。

笔者搜集200多篇关于江西民间音乐和宗教音乐的文章，多集中于龙虎山宫观道教音乐和赣南兴国、于都等县的客家山歌、跳觋及祭祖仪式，只有六篇涉及丧葬仪式专题，分别为罗勇、刘东荣关于赣南于都道教与客家人丧葬礼仪关系的研究[②]；冯建至以赣东北婺源县溪头乡下呈村丧葬仪式个案展现中国民间丧葬仪式中普遍存在的民间信仰、仪式行为、仪式音声的互动关系[③]；李彪通过梳理上饶道士学习丧葬音乐的途径考察丧葬音乐的发展特征[④]；万双午对赣西万载吹打乐得胜鼓的研究专题中，涉及丧葬仪式，但并未进行整体关照[⑤]；杨永俊从民俗角度比较研究万载佛教和道教丧葬仪式，阐释客家文化本土化现象[⑥]。

---

① 参见曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华南卷》（上），上海音乐出版社2007年版，第17页。曹本冶率先提出“音声”概念，他认为音声是指一切仪式行为中听得到或听不到的音声，其中包含一般意义上的“音乐”。

② 罗勇、刘东荣：《道教与赣南客家人的丧葬礼仪——以于都县为例的研究》，《宗教学研究》2005年第2期，第36—43页。

③ 冯建至：《婺源县溪头乡下呈村丧葬仪式考察报告》，《中国音乐学》2006年第1期，第101—104页。

④ 李彪：《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》，《四川教育学院学报》2007年第3期，第103—104页。

⑤ 万双午：《万载民间传统土葬仪式中的音乐——对潭埠得胜鼓吹打乐班的田野抽样调查报告》，《黄河之声》2008年第24期，第83—89页。

⑥ 参见杨永俊《迁徙地客家文化及其本土化趋势——赣西北万载民间佛、道度亡醮仪式对比研究》，《江西社会科学》2008年第10期，第231—235页。

笔者于2010年9月26日至10月15日赴江西宜春袁州区、万载县进行田野考察，先后记录了袁州区慈化镇石下村佛教丧葬仪式（笔者赶到时已进行过半，故记录不完整）、湖南浏阳文家市镇井泉村的佛教丧葬仪式[①]、万载县黄茅镇光明村道教丧葬仪式以及黄茅镇前进村道教丧葬仪式（亡者系女性）。本文试图通过田野考察，了解江西宜春丧葬习俗及仪式概貌，并在此基础上解析不同仪式音声如何建构当地民众信仰。

笔者于考察过程中共结识21位宗教仪式执行人、6位佛教法事仪式伴奏师、4位道教仪式伴奏人员（伴奏人员还兼任打祭堂鼓吹乐师和起鼓楼乐师，下文有专门章节进行介绍）、31位唱歌队艺人及16位鼓乐队成员。笔者就习俗及仪式相关问题请教了佛教执仪者刘礼才、韩礼保、罗时洪，道教执仪者王发庚、宋培皆、欧阳华明，伴奏乐师古德红、罗有庚、彭小平、欧阳春芳、欧阳包云等人。

## 一、概况

### （一）地理人文概况

宜春市位于江西省西北部，地理坐标介于北纬27°33′—29°06′、东经113°54′—116°27′之间。东境与南昌市的安义县、新建县“南昌县”进贤县交界，东南与抚州市的临川区、崇仁县、乐安县接壤，南陲分别与新余市的渝水区、分宜县以及吉安市的安福县、新干县毗邻，西境与湖南省长沙市所属的浏阳市及岳阳市的平江县相连，西南与萍乡市的上栗县、芦溪县接界，北域与九江市的修水县、武宁县、德安县为邻。境内东西长222.75公里，南北宽174公里。全市总面积18680.42平方公里，占江西省总面积的11.20%。辖袁州区及万载县、上高县、宜丰县、铜鼓县、奉新县、靖安县1区6县，代管丰城市、樟树市、高安市3市。宜春市人民政府驻袁州区。[②] 境内主要有汉族、侗族、瑶族、苗族、彝族、壮族、布依族、土家族、哈尼族、畲族、黎族、纳西族等33个民族。[③]

宜春市地处赣西北山区向赣抚平原过渡地带，地形复杂多样，地势自西北向东南倾斜，最高海拔1794.3米，最低海拔18米。全市兼有山地、丘陵和平原地貌，以丘陵和山地为主。由古至今，宜春境内各地人口分布，以自然环境条件更适宜人口生存与发展的东部平原、河谷地区较为稠密，并由此向西部丘陵、山区逐次递减。[④] 明末清初之际，数以十万计来自福建、广东的客家棚民进入境内各地山区从事垦殖生产，并最终定居于当地。至今，铜鼓、万载、奉新、靖安、宜丰、袁州区等县（区）山区聚居的客家人，悉为其后

---

① 因湖南浏阳井泉村与江西万载县属地仅一条马路之隔，其习俗与毗邻的江西基本相同，且该丧葬仪式执行人为笔者主要考察的万载僧众，故本文将此个案纳入江西研究范畴。

② 宜春市政府、宜春市志编纂委员会：《宜春市志·上册》，方志出版社2010年版，第11页。

③ 同②，第342—343页。

④ 同②，第71—72页。

裔。[①] 宜春汉族人分为本籍（普通汉族人）与客籍（客家人）两大族系，语言以当地方言和客家话为主。据村民讲，客家人由于迁移时间较为晚近，多居住在经济发展相对滞后的丘陵、山区等地带，以往本籍与客籍人较少通婚往来，万载县某些偏远乡村至今仍保留着这一习俗，而袁州区则由于经济发展等原因，两系居民出现较多融合。笔者考察的袁州区慈化镇、万载县黄茅镇和湖南浏阳文家市镇，均位于湖南与江西交界地，三镇毗邻，习俗较为相近。

### （二）宜春终殓习俗

"送终"：在宜春，人在断气之前，子孙都要守候在床前，聆听老人临终嘱咐，见老人最后一面。老人断气时，亲人要痛哭呼叫送别逝者，表达依依不舍之情，谓之"送终"。当地传统习俗认为年龄在六十岁以上的老人因老、病而死，都算寿终，称为"喜寿"，故宜春人多将丧葬仪式称为"白好事"或"白喜事"。对于老人病、老等正常死亡，家人在心理上、物质上（寿衣、寿鞋等）早有准备，对送终一事较为重视。一旦得知家中老人病危，子孙即便远隔千里也要日夜兼程赶回家守候在床前聆听遗言，没见老人最后一面将成为终身遗憾。老人离世，儿女没有守候在侧，将会被指责为不孝。因此，"送终"既是亲情，也是一种孝行。

"烧'起身钱'"：老人断气时，家人要烧"起身钱"或"倒头钱"。[②] 对此，刘礼才解释说："老人一旦断气，其灵魂就要去往阴间，就好像人出远门多带钱方便，阴间也是要用钱的，多带钱方便。"

治丧委员会：送终的哭声传达逝者亡故的消息，邻近族人和村民闻讯赶到孝家，表示哀痛和亲近，并要协助料理丧事。族里长者与孝家商量相关事宜，并与孝子一同去请村里有经验、懂礼仪的人主持治丧事务。主持丧事者，称"总管"或"总理"，总管按照孝家意见及其家庭情况商定择期、报丧、入殓、账房、买办（棺材、香烛、纸品、膳食材料）、司厨、茶水、迎送、搭设席棚、请金刚、请道士、超度、请鼓乐班子、发丧等事宜成立后，并将各项任务责任到人，治丧委员会一旦成立，各路人马便按照职责分工忙碌起来。

"报丧"：治丧委员会一旦成立，首先安排"报丧"事宜。至亲由长子、长孙亲自登门叩拜报丧，其他亲友则由族人协助告知。若逝者为女性，则要第一个通知女方娘家。报丧有口头告知和讣帖两种形式。以往，多采用讣帖形式，讣帖一般由村里德高望重晓通文墨的老人来写，内容多是"某街、某村某某先生或太太于某年某月某日逝世，定于某月某日送三候吊"等字样。现在人们多采用口头方式报丧，若亲友家中尚有年龄较大的长辈在世，重视礼节和较讲究的人家仍以讣帖形式告知。报丧者一般向亲友告知死讯、丧期、葬

---

① 同②，第332页。

② 《宜春市志》有记载：丧葬在宜春称"白喜事"。家人焚"起身钱"，烧"倒头杆"，系苎麻志哀。除此之外还要设灵堂、贴讣告，请风水先生择地，选安葬的吉日。贫者请道士做一天道场，三天后出柩。富者请儒、僧、道三教进行祭礼，念经、做道场，一般7天，多的49天。参见宜春市政府、《宜春市志》编纂委员会《宜春市志·上册》，方志出版社2010年版，第2269页。

期等，亲友也会略述逝者生前德行和子女孝行进行安慰。报丧者不在亲友家久待，告知清楚后要匆匆奔赴下一家。无论采取哪种方式，都须报丧人亲自登门告知以示尊重。现在也有个别孝家以打电话方式告知距离太远的远房亲戚。接到丧讯的亲友要尽快到孝家吊唁，以表示尊重和亲近。

“热吊”：得知丧讯的亲友陆续前来吊唁，到达孝家后径直到灵前叩拜、哭悼，跪在两侧的子女叩拜回礼，“迎送”将亲友搀起，亲友再将哭泣的孝子贤孙扶起。起身后，亲友或向孝眷说些安慰之词，或略述逝者生前德行，或询问离世情景，不免又要抹泪一番。此时吊祭只表示关切，不送祭礼。

“妆死”：在族人奔走报丧的时间里，孝家选择好为逝者抬棺上山的八个人即“八仙”，由“八仙”为逝者沐浴，穿戴寿衣，该仪式即“小殓”，也称“妆死”或“装死”。

“入殓”：将遗体装进棺椁谓之“入殓”，也称“大殓”。入殓时间不统一，棺木早已备好的，一般在去世当晚或第二天早晨入殓，如有亲人在外地，则要等他们回来看一看遗容再入殓。按照当地习俗，老人去世后一般要停灵七天或半个月，停灵时间长短要看风水先生择定的发丧日期。由于停灵时间较久加之天气炎热，现在，孝家多使用水晶棺以防尸身腐坏。传统上的入殓仪式，转化为将穿戴整齐的遗体穿戴完毕后，直接移入水晶棺。待超度仪式完成后的发丧前夜再将遗体移入木棺，按照习俗完成入殓仪式。

据村里老人讲，传统入殓要将从七家灶膛掏来的草木灰铺在棺材里，在灰上铺一层白纸，富有的人家则铺上一块“七星板”，即在一块长条木板上按“北斗七星”形状钻七个孔，然后在纸或板上放置七枚铜钱。入殓时全家人停止哭泣最后一次瞻仰遗容，由孝子托头，其他人双手提褥子将遗体抬起轻轻放入棺内，再把逝者生前衣物卷成卷，塞在周围，防止抬棺时晃动。衣服不多的贫穷人家，用纸包土坯代替，富人家有的还放些随葬品。刘礼才介绍现在的做法是：“把棺材放在厅堂里，男靠左女靠右，棺材底部放上石灰，逝者是男人要在石灰上放稻草，逝者是女人就要在石灰上铺一层砖，然后再在上边铺一层白布。把逝者放在棺材里时要鸣金，因为男为天女为地，所以要男靠上女靠下。考古专家只要看骸骨脚靠棺木还是头靠棺木就能辨别出男女。因棺材有空间，把死人放在棺内不可偏左或偏右，要量准确，再用衣服定好防备会移动，逝者上面盖上寿被，盖上棺盖，但没有封殡（封棺、钉棺）就不可完全盖紧，要留空间防备逝者复活。棺材上头点引魂灯，每天晚上都要有儿女守灵。等到出殡之前，家人最后检视之后才封棺，让丧家亲属见逝者最后一面，与遗体告别。”当地人认为，与亡者永别，是丧葬中最悲痛的时刻，封殡钉棺时，儿女哀声恸哭，但忌眼泪流入棺内。

“择期”：孝家要在入殓后请僧人或道士起符祈保孝眷属平安，再请风水先生择取发丧黄道吉日。风水先生依据逝者生辰八字、离世时间和后人年纪选择出殡日期，孝家根据发丧日期和家庭情况提前两天或三天进行超度。刘礼才讲：“在我们这里常见的超度仪式有

一天、一天半[1]、两天、两天半和三天，最富裕的人家也就是五天。不像过去讲究多，最多的可以做七七四十九天（超度仪式），亡者逢七就叫闰七，也就是亡者过阎王关，一七过一殿，本来每个七都要请僧人超度，为亡者免去牢狱之刑，现在由于移风易俗，有所改变，简单了。”

需要特别说明的是，鉴于本课题联络人主要是道士和唱歌队队员，笔者只考察到他们参与的超度及发丧仪式环节。以上习俗介绍系笔者结合与村民、道士的访谈及相关文字资料整理而来，暂无录像资料。

（三）宜春殡葬习俗

孝亲与厚葬之风在中国延续了几千年，移风易俗的今天，不少村民仍恪守不惜钱财风光葬亲的传统，有着浓重祖先和历史情结的客家人尤其如此。

1. 宗教信仰

宜春民间宗教信仰较为多元，道教和佛教文化源远流长，有较多弟子活跃于乡村礼俗。据《宜春市志》记载，清以来，正一道士不出家，行道于民间渐成风气，道士成为职业。平时道士的饮食、服饰与普通人一样，做斋醮道场时，则身穿法衣，头戴扎髻或方巾，手执拂尘，进表念经，为人召神驱邪，度魂超亡，祈福禳灾，求保安泰，一般要吹奏笙笛、敲锣打鼓、通宵达旦。[2]

除世代生长的当地人外，在宜春还居住着很多明末清初流散于本地的客家人，习惯上以本籍人和客籍人称之加以区分，在传统农业社会，他们互不通婚，分别信仰不同宗教，本籍人信奉道教，客籍人信仰佛教。在丧葬仪式中，他们遵循各自宗教信仰，分别举办佛教教义和道教教义的超度仪式。佛教仪式执行人原则上应为清一色客家人，主要在宜春客家人聚居区活动，法事过程使用客家话；道教仪式的执仪道士主要是本籍人，主要在本籍人居住区域活动，使用宜春当地方言。不同籍属的仪式执行人严格遵照传统，道士和俗僧之间基本互不联系。笔者就这一问题请教了两教仪式执行人和部分村民，他们的回答较为一致。笔者考察所见上述区分确实依然存在于当下，但地方学者的研究显示传统并没有一成不变地传承下来。随着经济发展和对外交往的增加，两籍互不通婚的传统已经被打破，并且出现了客籍人做道教超度仪式和本籍人做佛教超度仪式的情形。本土民俗学者杨永俊在对万载民间佛、道度亡仪式的考察中，着重介绍了株潭、黄茅、潭埠、双桥、高城、鹅峰等几个乡镇的变迁情况，并罗列出一些僧人做本地人法事与道士做客家人法事的特殊情况，他认为尽管在传统观念上，佛、道二教的度亡法事仪式执行人的民系身份、活动范围、语言、所崇拜的神祇等方面都有本质差别。但现实中，佛、道两教的度亡醮仪式却突破上述分野，在仪式仪节上突破了不少传统的藩篱，还出现了一些俗僧做本地人法事与道士做客家人法事的特殊情况，通婚和社会经济交往等因素使得两教宗教文化出现了不同程

---

[1] 本地超度仪式通常从葬礼第一天中午前后开始，至第二天夜晚结束，故村民称其为“天半”仪式。

[2] 宜春市政府、《宜春市志》编纂委员会：《宜春市志·上册》，方志出版社2010年版，第2269页。

度的融合与趋同。其结果导致客家文化日渐衰退、客家语言范围逐渐缩小、客家的信仰习俗也不再那么凸显特质。①

2. 祭祀与超度习俗

所见文献资料没有过多关于宜春丧葬仪式的记载，只铜鼓县丧葬习俗有详细记录，虽然笔者所考察万载县和袁州区个案与铜鼓县有不同之处，但该记录仍对本文研究有参照意义。

> 祭奠是丧葬中与做醮并重的重头戏之一。祭奠有大祭、小祭之分。小祭包括全献礼、三献礼。大祭除包括小祭所有的礼仪外，还有游八所、传献、哭灵等。大祭规模大、场地宽、人手多、耗资重、时间久，一般不举行。开堂设祭开始前，要进行“点主”。河东片的广大地区，死了人都要举行醮事活动来超度亡灵。其活动有出煞开咽的，有朝起夜散的，大的一日两夜，二日整的，也有三日四夜，其中二日以上才称作醮，其余均称为“做香火”。客家人超度亡灵大都请“瑜伽大法司”（佛教），香花僧②在建醮过程中念经、救苦、缴欠、化财、押公据等，都是受孝眷委托才这样做的。建醮的具体活动者是僧人。僧人中有一人为主坛，他负责书字表章和安排佛事。整个醮坛的钟、鼓、锣、钹和法衣、袈裟、功德、佛像都是主坛提供。小法事二三人，大醮事四到八人，都是经常在一块的师兄道友。主坛只要一邀请，僧人会马上到达。僧人工资除红包（封赏）外，按“夜”计算。③

祭奠一向是丧葬仪式中尊崇古礼的重头戏，《宜春市志》亦有关于丧礼祭祀的记载：民国初年，宜春“祭孔”祭仪移植民间，广行于庙祭、祠祭，特别注重丧葬祭礼。新中国成立后，城乡丧事多数仍设灵堂、请礼生、写祭文，行“三献礼”读祭文，追悼亡者，以寄哀思。④ 该仪式一般在礼生主持下于灵堂进行，由礼生写祭文、喊礼，孝子贤孙及祭奠亲友在民间鼓吹乐伴奏下行三献礼，礼生以如泣如诉的声调诵念悼文。

3. 仪式执行人——僧、道

无论信仰道教的道士，还是秉持佛教信仰的俗家僧众，他们被当地人统称为“道士”。这些专司醮祭仪式的职业、半职业宗教人，以设坛超度、建醮祈福等方式服务乡里养家糊口。尽管有佛教执仪人自称“俗僧”，科书上也以“僧”称之，但本文仍采用局内人常用之“道士”称谓指称两教仪式执行人。地方文献资料关于这些仪式执行人的记载很少，但铜鼓县关于道士的记载与笔者在万载县和袁州区的考察所见较为一致（参见上文）。

---

① 参见杨永俊《迁徙地客家文化及其本土化趋势——赣西北万载民间佛、道度亡醮仪式对比研究》，《江西社会科学》2008年第10期，第231—235页。

② 铜鼓县对做佛教法事执仪俗家僧人的称呼。

③ 宜春市政府、《宜春市志》编纂委员会：《宜春市志·上册》，方志出版社2010年版，第2314—2315页。

④ 同③，第2303页。

度亡仪式主要执行人是道士，在道教和佛教分别被称为“高功”与“住持”，也称“主坛”。主坛负责召集、邀请其他道士组建执仪班子，根据孝家要求安排法事相关事宜，提供仪式所用科书、神像、钟、鼓、锣、钹和法衣、法器等物品，撰写仪式所用书、字、表、章。传统上，仪式所用表、章均要手写，现在开始使用印刷的仪式通用表、章，据道士讲，由于多数仪式环节所用文表内容相同，现在都偷懒使用复印件了。尽管部分文表使用印刷品，但记录孝家相关信息的事意簿[1]须由主坛亲自撰写，榜文、符咒等则要主坛或笔体比较漂亮的道士书写，否则会被孝家认为不负责任。主坛是在仪式中担任发奏、召亡、破狱、通章等重要仪节的执行人。

据欧阳华明讲，过去高功和住持在法事中拥有较高地位，但笔者在考察中却并未看到主坛有何特权或特殊待遇，而是年龄和辈分的差异。在仪式过程中主坛和其他道士之间常以姓名或兄弟相互称呼、说笑，但他们却保持着对奏名和法号辈分较高者的尊重，年长者在法事过程中也能得到照顾。道士王发庚奏名德佩属“德”字辈，比欧阳华明等“云”字辈的道士高两辈，尽管他们年龄相仿，但在欧阳做主坛的法事中，王始终保持着“师爷”应有的矜持，道士们也很少让年长的道士执行较为复杂的仪式。

常见天半仪式一般四至六人，二至三天的大醮六到十二人，多是经常合作的道友。他们的报酬除救苦仪式所得，多按“夜”（天）计算，受邀道友佣金每天150元至200元，剩余为高功所有。以一天半仪式为例，孝家整场法事的酬金为3000元至4500元，六位执仪道士加两名伴奏乐师共八人参与分配，五位受邀道士每人每天150元至200元，两名伴奏每人每天150元，剩余1500元至2000元归高功所有。宜春万载及湖南浏阳等地村民多以做花炮为营，笔者考察所见多数道士主要家庭经济来源为制造花炮，为村民提供度亡及祈福服务只作为副业。这些道士的活动范围除了万载县，还有邻近的湖南省浏阳市的部分村镇。

4. 伴奏乐师

度亡仪式中有专为仪式伴奏的民间鼓吹艺人，道士在仪式中只操作锣、钹等打击乐器配合法事，敲击木鱼诵经礼忏。两三个鼓吹艺人担任唢呐及胡琴的伴奏，他们不参与度亡仪式的施法，而是始终在一旁依据仪式进程伴奏。笔者就鼓吹乐人如何与执仪道士配合问题问过伴奏人员，他们的说法是，道士施法、吟诵、念咒、默咒时，他们演奏自己擅长的鼓吹乐曲牌如【三乐调】、【朝天子】、【清水龙】、【短褂子】、【起始牌子】、【中指牌子】、【满指牌子】等，只要节奏、风格与仪式步调一致即可，演奏哪支乐曲并无规定，这些曲目多是他们拜师学艺时习得的常用曲牌。道士演唱咒、赞时他们随腔伴奏，唱腔旋律是在与道士的配合中听会的。

笔者由此产生疑问：在度亡仪式中，这些道士为何自己不演奏唢呐等旋律性乐器，而是要依仗民间鼓吹艺人来伴奏？王发庚说：“行业（吹打与超度）区别致使（唢呐艺人与

---

① 记写建醮度亡相关事宜的小册子，内容包括逝者亡故时间、建醮因由、度亡仪节、孝亲孝眷名单等信息。

道士）各有所长。吹唢呐的与道士属于不同行业，各有所长。吹唢呐的喇叭吹得好，但我们道士主要是建醮祈福、超度亡魂，一贯分了工。”欧阳华明说：“我们学道士好辛苦哦，要写字，要背书，还要学会表演。要是有会吹喇叭的我们不就不用学了，省了好些力气。”刘礼才告诉笔者：“我推断，本来佛教弟子可能不会吹唢呐，只会唱，可能吹唢呐的人听到里面的节奏有规律，就来伴奏的。本来三教九流七十二行，他们就不同行，后来由于人员不够或工资的因素，也有佛教弟子自己伴奏的，佛教里面（道士）要懂音乐，音乐队里（鼓吹乐人）就不要懂佛教。（道士）本是吹打唱写做样样都要，由于不是专业，就会偏科，不过还有一个罗师傅他会吹（喇叭），比我高一筹，但他秘诀比我低，农村人靠这个不能支持全家。”

从与这些道士的访谈中可以推知，传统上，道士和俗僧都要掌握吹、打、唱、写、做等技能，这些是拜师学艺必须要掌握的内容。现在的道士已经不完全遵照学艺三年的传统方式，速成式的学习方式在当下年轻道士中比较常见，他们多一边跟着师傅学习，一边就独自应事赚钱了。对此，有些年纪较长的道士就有意见：“年轻人沉不住气，只学了皮毛就要飞，他们根本就不懂这里边的道理，有的连最起码的表演都做不好，更不要谈心法口诀了。现在好多人已经不会心法秘诀了，这个是要靠师傅传授的，既要看天分也要靠自己努力。”但至于传统道士学习的曲目是否主要分为通用吹打曲牌和唱腔曲调尚待求证。若传统如此，民间鼓吹艺人成为仪式音乐伴奏便不难理解了，毕竟仪式中演唱部分为数不多的宗教专有曲调对于他们来说不是什么难事。

## 二、田野考察中的丧葬仪式个案

为期 15 天的考察中，笔者共记录了 4 个宗教性仪式，袁州区慈化镇石下村佛教丧葬仪式、湖南浏阳文家市镇井泉村佛教丧葬仪式、万载县黄茅镇光明村道教丧葬仪式为常见的天半仪式，黄茅镇前进村道教丧葬仪式（逝者为女性）因孝家经济实力雄厚进行了两天半。除超度仪式外，四个葬礼都请了民间唱歌队[①]，两个道教丧仪还雇请了黄茅镇的军鼓乐队[②]，光明村搭建了专司祭奠的打祭堂[③]，村委会还为逝者举办了追悼会。前进村则在灵

---

① 唱歌队为江西近年兴起的民间音乐组织，一般由四至六人组成，专门在乡村红白喜事上唱歌，既服务于当地客家人，也服务于本籍汉族人。其乐器多为架子鼓、电子琴、长号、圆号，所唱多为当前媒体可见的各类歌曲。唱歌队较少使用唢呐，也较少演奏传统曲牌。

② 目前笔者考察所见鼓乐队，由黄茅镇十几位女性组建于2009 年，取名为“阳光鼓乐队”。该乐队为军鼓乐队，所用乐器有大军鼓、小军鼓、大钹等。除表演打击乐队外，她们还表演歌舞、小戏等小节目，多为以民歌和采茶戏为素材自己编演的歌舞和小品。

③ 打祭，在宜春为一种民间祭祀的三献礼，主要为孝子贤孙和亲友族人祭奠逝者。打祭一般由乡村鼓吹乐班奏乐，乐曲多为传统曲牌，所用乐器除唢呐和钹外，还有一面直径约一米的宗族大鼓。有局内人认为该祭礼属儒教，但此说法并未得到更多人认同，这一说法有待在今后的研究中加以考证核实。

堂正对面搭起了迎宾、奏乐的起鼓楼[①]，并特别设置诵经超度的“经坛”。

**表1　丧葬仪式概况一览表**

| 地点 | 江西省袁州区慈化镇石下村 | 湖南浏阳文家市镇井泉村 | 江西省宜春市万载县黄茅镇光明村 | 江西省宜春市万载县黄茅镇前进村 |
|---|---|---|---|---|
| 超度仪式 | 9月29日—9月30日 | 9月30日—10月1日 | 10月3日—10月4日 | 10月9日—10月11日 |
| 发丧 | 10月1日 | 10月2日 | 10月5日 | 10月12日 |
| 仪式构成 | 佛教度亡法事、唱歌队表演 | 佛教度亡法事、唱歌队表演 | 道教度亡法事、唱歌队表演、打祭堂祭祀、鼓乐队表演 | 道教度亡法事、唱歌队表演、起鼓楼鼓吹、鼓乐队表演、经坛超度 |
| 一、度亡仪式 | | | | |
| 执仪道士 | 5人：刘礼才、韩礼保、徐陈辉、陈祖柏、罗时洪 | 5人：刘礼才、刘兴海、韩礼保、罗时洪、李平才 | 6人：王发庚、宋培皆、蔺武林、欧阳华明、王瑞生、彭炳和 | 9人：王发庚、宋培皆、蔺武林、彭炳和、欧阳华明、柳正庚、张基义、周江庚、张包妹 |
| 伴奏人员 | 韩保庚、彭璜生 | 罗包启、古德红 | 罗有庚、彭小平 | 欧阳春芳、欧阳包云 |
| 所用乐器 | 锣、钹、铜磬、唢呐、笛子、二胡、木鱼、小锣、海螺 | 锣、钹、铜磬、唢呐、笛子、二胡、木鱼、小锣、海螺 | 锣、钹、铜磬、唢呐、笛子、二胡、木鱼、小锣、海螺 | 锣、钹、铜磬、唢呐、笛子、二胡、木鱼、小锣、海螺 |
| 所用音乐 | 【三乐调】、【清水龙】、【短褂子】、【牌面】、【斜板】、【快板】、【拜月调】、【朝天子】、【腾云】、【双喜临门】、【新大开门】、《罪从心起》、《龙王赞》、《三宝赞》等 | 【三乐调】、【清水龙】、【短褂子】、【牌面】、【斜板】、【快板】、【拜月调】、【朝天子】、【腾云】、【双喜临门】、【新大开门】、《龙王赞》、《三宝赞》、《罪从心起》等 | 【三乐调】、【清水龙】、【短褂子】、【高腔】、【牌位音】、【朝天子】、【起始牌子】、【中指牌子】、【满指牌子】、【大开门】、【步步高】、【柳青娘】、《天尊赞》、《金光咒》、《升迁咒》、《洒净咒》等 | 【三乐调】、【清水龙】、【短褂子】、【高腔】、【牌位音】、【赞】、【朝天子】、【起始牌子】、【中指牌子】、【满指牌子】、【大开门】、【步步高】、【柳青娘】、【登山乐】、《天尊赞》、《金光咒》、《升迁咒》、《洒净咒》等 |
| 处所 | 灵堂 | 灵堂 | 灵堂 | 灵堂 |
| 二、唱歌队 | | | | |
| 人员[②] | 5人 | 5人 | 5人 | 6人 |
| 乐器 | 架子鼓、电子琴、长号、圆号 | 架子鼓、电子琴、长号、圆号 | 架子鼓、电子琴、长号、圆号 | 架子鼓、电子琴、长号、圆号 |

① 起鼓楼，局内称谓，多用篷布搭建在灵堂附近，用以奏乐迎接来宾或于度亡法事间歇奏乐敬奉逝者。一般为4名乐人坐于起鼓楼奏乐，其乐曲多为【大开门】、【清水龙】等传统曲牌。此次考察中，笔者只见前进村道教法事搭建起鼓楼。

② 由于笔者现场精力所限，未逐一记录唱歌队成员姓名。

续表

| 地点 | 江西省袁州区慈化镇石下村 | 湖南浏阳文家市镇井泉村 | 江西省宜春市万载县黄茅镇光明村 | 江西省宜春市万载县黄茅镇前进村 |
|---|---|---|---|---|
| 音乐 | 大众熟知的民歌及通俗歌曲 | 大众所熟悉的民歌和通俗歌曲 | 大众耳熟能详的民歌及通俗歌曲 | 大众熟知的民歌及通俗歌曲 |
| 处所 | 灵堂对面 | 灵堂门外 | 孝家门外 | 厨房墙边 |
| 三、打祭 | | | | |
| 人员 | 无 | 无 | 欧阳春芳等4位鼓吹乐师、4位执事和带引 | 无 |
| 乐器 | 无 | 无 | 大鼓、唢呐、钹 | 无 |
| 音乐 | 无 | 无 | 唢呐曲牌 | 无 |
| 处所 | 无 | 无 | 孝子正房的打祭堂 | 无 |
| 四、起鼓楼鼓吹 | | | | |
| 起鼓楼 | 无 | 无 | 无 | 欧阳春芳等4位乐师，乐器及音乐与光明村基本相同 |
| 处所 | 无 | 无 | 无 | 灵堂对面的起鼓楼 |
| 五、军鼓乐队 | | | | |
| 人员 | 无 | 无 | 黄茅镇阳光军鼓乐队，12人全部为女性 | 与光明村同 |
| 乐器 | 无 | 无 | 大军鼓、小军鼓、大钹 | 与光明村同 |
| 所用音乐 | 无 | 无 | 民歌、通俗音乐、采茶戏、戏曲小品 | 与光明村同 |
| 处所 | 无 | 无 | 祠堂门厅和门外空地 | 孝家门外空地 |
| 六、其他仪式构成 | | | | |
| 仪式 | 无 | 无 | 光明村村干部祭奠 | 前进村经坛诵念 |
| 内容 | | | 村干部献花圈，开追悼会吊唁，安慰家属 | 《度人上品妙经》、《救苦拔亡真经》、《血盆报恩真经》、《老君清净心经》、《升天得道真经》、《阎罗灭罪妙经》 |
| 处所 | 无 | 无 | 灵堂 | 孝家老屋专设经坛 |

### （一）文家市镇井泉村佛教信仰丧葬仪式个案

2010年9月30日至10月2日，笔者应万载县慈化镇道士刘礼才之邀，跟随他来到与万载县黄茅镇交界的湖南省浏阳市文家市镇井泉村，进行为期三天的实地考察。该仪式为常见的天半法事，主坛为邀请人刘礼才。

9月30日一早，笔者随刘道士在约定时间先行来到孝家，道士韩礼保、罗时洪、李平才、刘兴海和伴奏乐师古德红、罗包启陆续赶到。人员到齐，开始仪式前准备工作。刘礼才和罗时洪在厢房写仪式所用文书及文表，其他道士忙着搭设法坛，悬挂神像、幔帐，摆放文书、科书、乐器、法器等用品（见表2）。

表 2　仪式涉及道士和伴奏乐人一览表

| 姓名 | 性别 | 年龄（岁） | 籍贯 | 仪式角色 | 经济来源 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘礼才 | 男 | 36 | 万载县慈化镇 | 道士 | 花炮、法事 | |
| 刘兴海 | 男 | 68 | 万载县慈化镇 | 道士 | 法事、花炮 | 刘礼才父 |
| 韩礼保 | 男 | 47 | 万载县慈化镇 | 道士 | 法事、花炮 | |
| 罗时洪 | 男 | 49 | 万载县楠木镇 | 道士 | 法事、花炮 | |
| 李平才 | 男 | 35 | 万载县慈化镇 | 道士 | 法事、花炮 | |
| 罗包启 | 男 | 54 | 万载县黄茅镇 | 伴奏乐师 | 红白喜事、花炮 | |
| 古德红 | 男 | 37 | 万载县枣木镇 | 伴奏乐师 | 红白喜事、花炮 | |

“事意簿”为刘道士接到邀请后，依据孝家要求提前拟好。A4 纸大小的本子，红色封皮上写着“光前裕后”四个字，白纸黑字写着：

绵后裔事。伏愿，经功有准，福果无差；仍祈，佛日增辉，法轮常转。此法末，顿首，谨意。

2010 年 9 月 30 日　**第一天**

1. **“哭灵”**（10:30—12:00）

在宜春及邻近地域，有吊唁女客伏棺哭灵的习俗。度亡仪式第一天，所有宾客在仪式正式开始前到达孝家。上午 10 点半以后，吊唁宾客陆续到来，孝眷随同不时到来的女宾伏棺而泣，是为“哭灵”。哭灵是度亡仪式正式开始前的必有仪节。

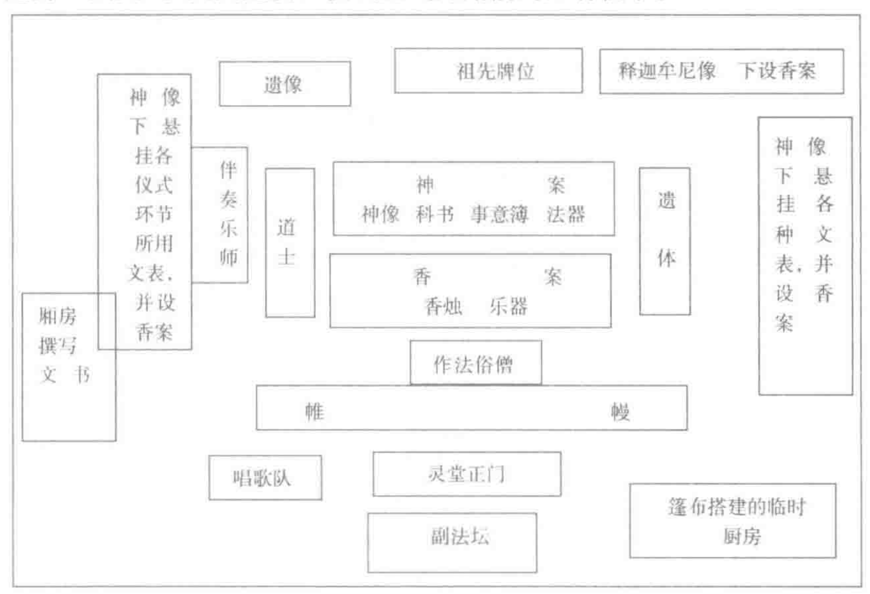



图 1　丧仪空间布置

2. **“成服”**（12:30—12:46）

按照“事意簿”所书“成服建醮　秉告神明”，“成服”仪式是度亡法事的正式开始，由刘礼才主持。该仪式道士不穿法衣，不使用科书，而是念烂熟于心的心法口诀。

仪式过程：刘道士喊典礼，亲眷跪于灵前，唢呐演奏【短褂子】。刘道士手持事意簿向悬挂各方的神像鞠躬，亲友跟随叩拜。亲友在刘道士的喊礼中行三献礼。献礼毕，刘道士念事意簿内容，众人跪伏听宣。宣读一段后，众人行三跪九叩之礼，刘道士向孝家祖先牌位上香。接宣读，众人再拜。孝子随刘道士走到屋外副法坛[①]将灵位置于桌上，桌上放着一个装盛孝衣的箩筐。刘道士手持成服文向刘氏祠堂方向揖拜，众人行三跪九叩礼，并再行三献礼。刘道士念成服文（内容大致为逝者仙去，孝子贤孙哀痛不已，依古礼成服，行三献礼致祭）、化财。执事向跪着的亲友分孝布（搭到亲眷肩上）和丧服，众人按礼穿戴好孝衣后起身躬拜，孝子将牌位安放于灵堂，仪式结束。该仪节通奏曲牌【短褂子】。

考察中发现，成服仪式只客家丧仪中存在，本籍人仪式中没有。据说道教信仰的本籍人，由本村礼生入殓时成服。

3. **“轮灯”**（13:25—13:48）

事意簿记写该仪式为“轮灯救苦　地府通明”，意为佛门弟子（执仪道士）要通过仪式接引亡魂升度，祈请佛祖以轮灯照亮黑暗幽途。该仪式由李平才主做，使用《轮灯科》。

仪式过程：刘礼才吹螺号，锣鼓催坛，李平才换装着黑色法衣。刘礼才上香后，李道士手持小钹揖拜镇坛释迦牟尼主神像后登坛，孝子及亲友跪于门外，唢呐奏【三乐调】。坛前站立执仪，打开科书后打五雷帅印，众道士和唱菩萨尊号。念科文，唢呐演奏【牌面】，念轮灯文疏，化疏，奏【三乐调】。接念科文，奏【斜板】。揖拜诵念科文，奏【清水龙】。向五方揖拜后行至主神像前，揖让，退坛，仪式结束，奏【三乐调】。

4. **“请水”**（13:53—14:17）

事意簿云“请水修因　涤除凡尘”，即开坛设醮，恐人物往来污秽之气玷污坛场，故祈请龙藏王菩萨降赐甘露，荡涤尘秽，洁净坛场。请水一般选择干净的活水源，如江、河、湖、海、水塘、井、泉等。该仪式由刘礼才主做，李平才辅助，使用《请水科》。

仪式过程：刘、李二位道士身着彩色法衣，携众道士及孝子贤孙来到孝家下面[②]的水塘边，烛火先生端着火烛、纸钱、文表、米等祭品。刘道士吹螺号—锣鼓催坛—烛火先生燃烛，众人鞠躬，吹奏【牌面】—刘道士与其他道人上下句唱菩萨—念请水科文—唱《龙王赞》（唱词为：阴阳二气遍婆娑，戴天覆地功行多。小则井泉并沟渠，大则湖海与江河。祷神自有司存在，江使宁无主执科。今建道场迎请水，愿倾雨滴洒恩波）—化财—念请水文表（宣牒）—化表（牒）—鸣鞭—念科文—揖拜，奏【请水调】—回坛揖拜—退坛，

① 根据不同仪式需要，临时在孝家院内放置一张桌子，桌上摆放香烛祭品，本文称之为临时副坛。该仪式结束后，如相邻仪式不需要临时法坛，则将该桌子撤掉。但主坛却要一直等到超度仪式全部结束的送神仪式之后才能撤掉。

② 宜春人不以东西南北辨别方向，而依据地势高低及相对位置用上、下、左、右加以区分。

仪式结束。

5. **“发奏”**（14:28—15:53）

事意簿书“向乾发铙，大震雷音。行文发奏，礼请佛圣。答叩司命，疏谕家神”。该仪式被称为“请神”仪式，意为擂鼓鸣金，向四京神祇、五方神明奏告建坛度亡之事，建坛设席向众神灵发请帖，祈请菩萨祖师，宣发文牒奉请功曹土地神使降临坛场，护法镇坛及证盟法事。意在该仪式分主法坛及副法坛两部分，副法坛设在门口右手边，副坛案上置香烛及请神所用文表，刘礼才主做，使用《发奏科》。在宜春，无论佛教还是道教超度仪式，发奏必须由“高功”或“住持”来做，也即由“主坛”来做。该仪式由刘礼才主做，李平才辅助，两人着彩色法衣。该仪式无科书，主要使用口传心授之心法口诀。据刘道士讲，俗僧在没有法号之前，师父不会传授心法口诀，言外之意为道行深的人才能学到心法口诀，才有资格做发奏仪式。

6. **“发铙”**

众人来到水塘边悬挂蜈蚣神幡处，锣鼓催坛—化财—诵祖师名号，奏【牌面】—默念心法口诀奏告法事事由—请法师和四京神祇—烛火先生焚香—化财—鸣鞭—回坛，奏【三乐调】—揖拜镇坛主神—背对主坛面向门外揖拜，如此反复三遍—回向法坛揖拜，仪式结束。

7. **“请师”**

锣鼓催坛，刘道士换装（请师要穿两套衣服，彩衣在外，黑衣在内），主神像前化财礼敬—踏罡步斗—手持如意登坛，奏【清水龙】—主法坛前礼敬五方—面向副法坛打躬，众道士以上下句唱方式唱菩萨，祈请地藏菩萨四值功曹，每唱一个菩萨后都要紧接奏乐，多为一两个乐句。在小云锣伴奏下，有韵律地念科文—接唱《罪从心起》（唱词：罪从心起将心忏，心也忘时罪也忘，罪忘心灭两皆空，此即是名真忏悔）—接念科文奏请十二神王、五方神圣及传香童子，奏【斜板】—回坛礼敬—放下如意，拿起五雷帅印回到副坛—打印—踏罡—口中默念—手持在水碗中蘸过水的五雷帅印当空画字—化表，奏【清水龙】。

8. **“洒净”**

步斗踏罡—绕坛三圈洒净躬拜，洁净坛场各角落，奏【斜板】—厨房诵念—洒净—化财，奏【斜板】—孝家祖先位前及坛前打躬、诵念—洒净—化财，奏【斜板】。

9. **“迎神”**

院内再增一香案，上置珍馐祭品、香烛和纸钱，本文称为临时二法坛。洒净完毕，回到副坛案前诵念科文，奏【斜板】—跪念科文迎请天尊—香烛先生各处上香，奏【快板】—起身诵念，与另一道士上下句念科文，奏【三乐调】—刘道士下跪与韩礼保以韵腔上下句相和宣念文牒—化牒时诵念，奏【斜板】—在音乐伴奏下快诵念，边念边做踏罡步斗、当空画字等动作—音乐停，法师号令—三鞠躬，率领孝子们回坛—坛内各方礼拜—诵念—揖让退坛，奏【斜板】。

10. **“礼佛”**（16:00—16:40）

“礼佛”意为礼请佛真降临坛场加持、护法，该仪式由李平才主做，使用《礼佛科》。

锣鼓催坛，李道士换装，吹螺号后主神像前礼敬，手持如意登坛。各方礼敬，上下句形式有韵律地唱慈尊—快速有节奏诵念，奏【牌面】—接唱《罪从心起》—念科文唱仙官—小锣伴奏下有韵律诵念科文—唱《奉请》（与《罪从心起》旋律相同，唱词为：奉请军吒利，甘露大明王，化为八德水，遍为佛海会）—唱《三宝赞》（音调与《罪从心起》相同，唱词：奉请灵山三宝众，恭迎四府众高真，他信天耳愿遥闻，此即今时来赴会）—打五雷帅印—拿手持帅印蘸水对水碗中画字画符踏罡步斗加持法水—端水碗绕坛洒净荡秽，演奏【清水龙】—回坛手持如意诵念科文—与其他道士上下句相和唱菩萨—长跪念科文请诸神菩萨，唢呐演奏【拜月调】—香烛先生四处上香—起身上下句诵念科文—边行三跪九叩礼边手持文表在音乐伴奏下快速默念文牒奏请诸神，奏【快板】—跪念科文，打鼓韩道士无伴奏大声诵念，持续约 20 分钟。刘道士门外化财化表，李道士起身面向门外打躬—面坛各方礼敬，奏【牌面】短句—持如意回主神像前揖拜退坛，仪式结束。

**谱例 1 《罪从心起》**

**罪 从 心 起**

1=G　　　　杨采芳记谱

2· 1 616 5 | 2· 35653532 16 | 2· 3123121 6 5 |
罪 从心 起 将 心 忏，

3132 2 1 616 | 5· 61 62216 7 6 | 126 5657 5 6 7 |
心也 忘， 时 罪 也 忘。

5 - 0 0 | 2·16165 | 2·35653532 16 | 2·31231216 5 |
罪忘心 灭 两 皆 空。

353 22 1616 | 5·6 16221676 | 1265657567 | 5 - - - ‖
此即 是 名 真 忏 悔。

11. **“召亡沐浴”**（16:51—17:23）

“请祖召亡　振姻利亲”，意为召唤亡魂及历代宗亲灵魂回家，沐浴更衣，向佛祖忏悔生前罪孽，请求佛祖光辉照拂，接引亡魂早升极乐。仪式开始前，道士们已在门外搭设临

时副二坛，副二坛桌案上摆放着家先灵位、亡命姻亲灵位、香烛、珍馐祭品、衣物，桌前地上两个脸盆上各放置一双鞋。门口右手边为副坛，上置科书、文表、神水，该仪式由韩礼保主做，使用《召亡科》。

锣鼓催坛，韩道士换装礼拜诸神，手持招引神幡登坛，仪式开始。向主神像及神坛打躬后转身面向门外副坛—上下句唱念菩萨尊号—转身面向主坛礼敬，请出逝者灵位，由孝子抱着放置于副二坛桌案上，奏【牌面】短句—面副坛诵念“引魂童子下瑶台，暂接红莲步步开。若要亡魂生净土，金沙池畔礼如来。安排香浴在门旁，敬请亡魂赴浴堂。洗涤之前诸罪垢，却来朝恭大法王”等科文—踏罡步斗—打手印—持帅印蘸水凌空画字神水加持—摇幡招引亡魂，奏【快板】—摇幡小声接念请亡沐浴科文—孝子贤孙下跪，奏【朝天子】—转身回坛—摇幡绕坛礼敬四方神灵—孝子抱灵位跟随其后绕坛—回坛诵念—礼敬—孝子放回灵位—韩道士各方礼拜揖让退坛，奏【牌面】，仪式结束。

12. **“诵经礼忏”**（17:30—17:45）

“顶拜宝忏　诵念妙经”，即诵经忏悔，洗涤心垢罪业，代佛说法消除亡灵罪愆，也称“拜忏”，李平才主做，诵《普门经》（《观音普门品经》）。

锣鼓催坛—道士换装—主神像前礼敬登坛—站念诵念菩萨尊号—恭敬礼拜—自敲木鱼跪诵经文，仪式奏乐【短褂子】，诵经完毕，揖拜退坛。

13. **“放路烛”**（18:00—18:50）

“插放路烛　灯映江滨”，即沿途插放路烛，照亮水陆二界和亡魂回家的路，沿江河放荷花灯，高声呼唤亡魂回家，并召唤远近游荡的孤魂野鬼，请他们到孝家的幡杆树（悬挂蜈蚣神幡处）下分享孝家施食。

傍晚时分，天色渐暗，刘礼才、李平才、韩礼保几位道士换装准备，帮忙插放路烛、放鞭炮，奏乐的村民也准备妥当。刘礼才吹螺号，锣鼓响起，插放路烛的队伍出发，队列依次是放鞭炮的村民、沿途插放路烛焚香化财的村民、斜挎高音喇叭的村民、持打击乐器的村民、伴奏乐师、道士、孝家及亲友、聚餐族人、持打击乐器的村民。浩浩荡荡的队伍行至村外河塘处停，放河灯，主坛刘道士诵念、宣牒、化牒、快速默念，奏【腾云】。放完河灯，队伍继续前行回村。放路烛大致的路线是绕村一周，一路较少演奏唢呐，以打击乐器为主。回到孝家后，晚饭开始。

14. **“济孤”**（19:20—19:35）

“接济孤魂　安立寒林”，即施食接济孤魂野鬼，该仪式由刘礼才主做，使用《接孤科》。该仪式搭设副坛（门口右首边），上置蜡烛、科书、法水、接济孤魂牒文和五雷帅印，正对灵堂的副二坛桌案上供奉着香烛、祭品和几碗食物。

李道士吹螺号—锣鼓催坛—刘道士换装—手持招引神幡揖拜登坛—从主神像前点燃纸钱—行至主坛前揖拜—转身面向副坛作法—用燃烧的纸钱凌空画字后丢到门外—五雷帅印当空画字—手摇招引神幡以高腔诵念“道场成就，接祭方兴。齐主虔诚，上香设拜。坛下清泉，举场佛号”等科文—在小锣伴奏下以有韵律的快板节奏呼唤各类孤魂野鬼—宣接济

孤魂文牒—化牒—化财—念化财咒，放鞭炮—道士揖拜退坛，仪式结束。该仪式只有打击乐器，无唢呐伴奏。

15. **“救苦”**（19:40—22:00）

“绕棺救苦　脱苦超升”，即孝子贤孙抱逝者灵位，跟随念救苦经文的道士绕棺，救度亡魂脱离苦海早日超升。救苦是客家丧葬仪式的重要仪节，一般在晚上进行，仪式持续时间长短不一，主要视救苦者多少而定。为幽魂救苦者多为逝者子女、甥侄或兄弟姐妹，少则一个多小时，多可长达二至三个小时甚至更久。救苦仪式因逝者性别不同有所区别，若为女性，救苦内容多为唱女性十月怀胎的辛苦；为男性，则唱劝诫世人的道理。该仪式使用《救苦科》，科书共十卷，由韩礼保、李平才、刘礼才三人交替进行。

韩道士吹螺号换装揖拜登坛—打印—唱菩萨尊号—跪宣救苦文牒，奏【三乐调】。韩道士起身后手持救苦科文念经绕棺，孝子抱逝者灵位携亲眷紧随其后。道士以客家特有的哭腔唱救苦科文，另一打鼓法师于香案前坐奏与之相和，直至科书诵念完毕。科文以历史故事为主要内容讲述世事无常的人生道理，劝诫世人多行孝道积福积德，如“八百之彭祖叹四八之颜回，虽然老少不同怎奈无常乎”；“周秦汉魏鲁明王，晋宋齐梁在哪方。荆棘林中藏武帝，蓬蒿窝下隐三皇。屈原因甚投江死，介子如何抱树亡。伤嗟古今贤达士，人人终不免无常”。科文还以一年十二月的自然变化感叹时光飞逝岁月蹉跎，又以目连救母、郭巨埋儿等古代贤达士行孝的故事说理育人。李道士、刘道士作法程式与韩道士相同，不复赘述。

16. **“晚留”**（22:08—22:21）

“晚留大驾　暂驻凡尘”，即第一日仪式告一段落，佛门弟子感念诸神加持护法，恳请诸神暂留大驾，暂时在醮坛安歇，继续证盟明日法事，刘礼才主做。

仪式过程：李平才吹海螺—锣鼓催坛—刘礼才换装—主神像前恭敬揖拜—行至坛前朝各方礼拜—唱菩萨尊号，奏【斜板】—边敲击木鱼边走到坛场各个角落鞠躬礼敬—回到坛前面朝各方神像诵念礼敬，奏【腾云】—唢呐声停—打印—高声诵念—其他道士将锣、钹等乐器收好—刘道士将木鱼、帅印收好，礼敬退坛。

**2010 年 10 月 1 日 第二天**

1. **“点烛”**（6:53—7:35）

“早朝点烛　贡献酌茗”，即清晨点亮蜡烛，供献酌茗款待暂驻凡尘的各路神明，是一种请神仪式，祈请菩萨证盟法事，李平才主做，用《点烛科》。

仪式过程：李道士吹海螺—锣鼓催坛—换装—在主神像前揖拜后手持如意登坛—与其他乐人上下句唱菩萨，每唱一个菩萨，奏一段音乐，奏【牌面】—唱《罪从心起》—念咒—接念点烛科文—唱童子，奏【牌面】—念咒—唱《香赞》—请荡秽仙官—打印画字加持法水—坛场内各方洒净，念洒净咒，奏【新大开门】—接念请师尊科文，奏【双喜临门】—虔诚拜请众二十四诸天，奏【新大开门】—接念科文—反复虔诚叩拜众大帝天尊，

地府神官、四值功曹、五岳大帝及各坛师真—李道士伏地肃静慈尊—拜表证盟—韩道士唱念表文建醮法事因由及孝子贤孙名录—李道士起身向外化表—念咒—面坛接念科文至结束，奏【腾云】—李道士揖拜退坛，仪式结束。

唱歌队：坛场做点烛仪式时，唱歌队来到孝家，在门外靠近右侧的空地上安装音响，连接乐器、扩音器。原则上，道士作法超度时唱歌队不能唱歌干扰道场，他们多在吃饭及超度仪式的间隙进行表演，有的将唱歌队安置在离灵堂较远的地方进行表演。

2. **“扬幡”**（7:40—7:57）

“扬幡”是饭前做的一个以饭食款待寒林所孤幽之魂的仪式。前文“放路烛”将亡魂与附近孤魂野鬼召唤至法坛，“济孤”则通过施食使这些孤魂暂时安居于幡杆树下的寒林之所。在“放路烛”与“济孤”两仪式之间在法事上有“竖幡”仪式作为过渡，“竖幡”是为孤魂野鬼建立一个临时收留所——悬挂蜈蚣神幡处的“寒林所”，以免孤魂在法事期间冲撞神灵扰乱法坛，正是由于存在此逻辑，才有了“扬幡”这个抚慰孤魂的仪式，上文“发饶”仪节便包含竖幡的意义。该仪式由韩礼保与李平才主做，无科本。

仪式过程：锣鼓催坛—道士换装—礼敬登坛，奏【三乐调】—坛前礼敬—诵念—行至水塘边幡杆树前，奏【新大开门】—音乐停，道士诵念—奏【三乐调】片段—刘礼才快速宣牒—香烛先生端着饭食进行供献—化财—化牒—回转坛场，奏【新大开门】—香烛先生将饭食供品放置在灵堂门口左侧墙根下，道士行至灵堂门口停下，对墙壁快速默念礼敬，唢呐奏【快板】—李道士与韩道士各宣一牒—化牒—化财—鸣鞭—回坛场，仪式结束。

3. **“咒食”**（8:00—8:07）

“开咽咒食　灼楮进浆”，该仪式也是饭前仪式，意为施咒打开亡魂咽喉，使其得享子孙供献，刘礼才主做。

仪式过程：香烛先生将饭食放在法坛香案逝者灵位前，刘礼才不换装立于坛前。在吹打乐伴奏下，快速念咒、献食进酒，奏【腾云】。

吃饭期间，唱歌队一直在表演，主要演唱《女人花》等流行歌曲。

4. **“诵经”**（8:45—9:05）

吃完早饭，开始诵经拜忏，诵《度人经》，刘礼才主做。仪式程式与前面诵经拜忏仪式相同，音乐奏【牌面】。

5. **“行乡”**（9:17—10:35）

“列队行乡　朝庙参神”，该仪式为室外仪式。在宜春，行乡多为孝子怀抱逝者遗照或牌位到村中各大小祠堂和庙堂参拜。届时，道士、鼓乐队、唱歌队、孝子贤孙、亲友及族人及其他村民排列成长队绕村行走。据道士讲，“行乡”是亡者向本地地方神灵报到，是为了解决逝者到另一个世界后的籍属问题。灵位代表逝者灵魂，亡灵亲自向本地土地庙、宗祠及其他地方神庙报到，是一种身份宣示行为。经过行乡参社仪式的亡灵在阴司有了容身之所，与那些四处游荡的孤魂野鬼也就有了区别。

仪式过程：道士吹螺号，锣鼓催坛，刘礼才、李平才、韩礼保三位道士换装。行乡队

伍与放路烛队伍相似，帮忙放鞭炮、奏乐、抬花圈的村民在前，斜挎扩音喇叭的村民、怀抱遗像的长孙及手持招魂幡的孩童紧随其后，再后是伴奏乐师、道士（其中一位手持招引神幡）、手持遮阳伞怀抱灵位的孝子、亲眷、持打击乐的村民、操持西洋乐器（长号、圆号、军鼓）的唱歌队队员。伴奏乐师奏【三乐调】，唱歌队奏《哀乐》。行乡队伍浩浩荡荡，一路上吹吹打打，鞭炮声此起彼伏，各种声音混杂一处甚是热闹，引得不少行人驻足观看。按照行进路线，第一个到达的是本土庙，只道士、孝家亲眷和伴奏乐器入内，其他帮忙人众都在外等候。香烛先生将祭品放置于庙内香案上，燃烛上香，道士诵念、穿插奏乐，奏【牌面】。化财，鸣鞭，祭拜完毕，行乡队伍接着前行。第二站是太金山华佗庙，该庙正殿左侧有一面大鼓，韩道士击鼓，其他仪式程式与在本土庙相同，所不同的是韩道士不再敲击自己随身携带的小鼓，而是敲击那面大鼓，奏【新大开门】。第三站是包公庙，与华佗庙一样，也是先击鼓，仪式程式基本相同，奏【新大开门】。

6. **“拜忏”**（10:50—11:25）

礼拜神佛忏悔罪愆，使用科书《洪名忏》，有上、中、下三卷，罗时洪主做。

仪式过程：锣鼓催坛—道士换装—主神像前礼敬登坛—站立诵念—唱菩萨尊号—罗道士自敲木鱼跪诵上卷科文，韩礼保与李平才以同样韵调分别诵念中下卷，念到菩萨尊号时，罗道士带领孝子贤孙行礼叩拜，奏【短褂子】短句及【新大开门】，诵经完毕，揖拜退坛。

7. **“救苦”**（11:30—11:50）

与第一天救苦仪式相同，此次救苦人是逝者侄女。

8. **“扬幡”**（11:55—12:10）

午饭前，照例举行抚慰孤魂的仪式，与早晨所做“扬幡”相同，韩礼保、李平才主做。

9. **“饯灵”**（12:15—12:30）

与早饭前所做“咒食”仪式相同，罗时洪主做。

10. **“午晚朝科”**（13:15—13:55）

午晚朝科为度亡法事中必须进行的礼敬佛尊的仪式，用《午晚朝科》，李平才主做。

仪式过程：吹海螺—锣鼓催坛—道士换装—礼敬—持如意登坛—各方礼敬—与韩道士上下句诵念科文，奏【新大开门】—唱《罪从心起》—念咒—接念大圣荡除尘秽仙官科文—在小锣伴奏下有韵律地念荡秽科文—打印—持印画字加持法水—踏罡步斗—绕坛洒净，奏【清水龙】—回坛接念科文—跪众佛圣—跪唱《三宝赞》（反复三遍）—伏地默念，打击乐器奏【急板】—拜表—伏地静默—韩礼保念事意簿—李道士宣表—化表—接念科文至末尾，仪式结束。

11. **“破狱”**（14:20—15:05）

“秉锡破狱　度亡超升”，即法师带领孝子破开十八层地狱之门，使亡灵得以超升。该仪式是天半超度法事中最热闹的环节，“破狱”是为男性亡者做的法事，若逝者为女性，

则要做“破血湖”仪式。坛场布置模拟了十八层地狱场景，法坛香案前的地方放置两个画有牛头马面图样的画板，象征地狱之门，棺材两侧各放置了九张民间图画板，画面为阴司审判情景，代表了十八层地狱。“地狱门”及每张画板前都放置一片瓦，仪式过程中，法师要带领孝子将瓦片捣碎，瓦碎才算狱破。该仪式由韩礼保主做，使用《破狱科》。

“进地藏表”吹号角—锣鼓催坛—韩道士换装。科书记写：“鸣铙三阵　开坛如仪　三拜　三皈依”，韩道士在主神像前恭敬礼拜化财两次—再拜—踏罡步斗—再拜—以燃烧的纸钱当空画字—对神案旁“锡杖”画字加持法力—化财—手持锡杖唱菩萨尊号，奏【朝天子】—登坛向各方神明礼敬—主坛前在小锣伴奏下有韵律地诵念科文—进地藏表—宣表—化表—鸣鞭—念化表咒。

“破狱”接念科文—唱高腔【叫门】—韩道士脱掉鞋袜，孝子也打赤脚，道士在前孝子在后快速绕棺碎瓦—行至棺材头部，打印念咒—以印对画板画字—怒目圆睁用锡杖敲碎瓦片—孝子迅速将画板翻到背面，意味着亡魂超升一层地狱—法师纵身跃起迅速小跑至棺材另一侧继续碎瓦，每绕棺一圈便在一侧敲碎一片瓦，破狱仪式气氛热烈，奏【腾云】。

“破门”打破十八层地狱后，韩道士来到主坛香案前，进行打破地狱之门的仪式。打印—法水加持帅—印画—踏罡步斗—在地狱门前摇招引神幡—诵念科文—转身一周后以锡杖对地狱门画字，反复三次，终将地狱之门捣碎。

“献供”接念科文—韩道士手持灯烛、锡杖，大声诵唱，带领孝子及怀抱灵位的长孙等绕坛，向诸神礼拜，并各奉上明灯一盏、钱财和旛马，向阴司各狱主说理讲情消除逝者罪业，使其走出地狱早入天堂。该仪节不奏唢呐，奏丝竹乐器（二胡、竹笛）。

“秉锡宣威”坛前接念科文，手举锡杖携孝子贤孙绕棺，向阴司各主宣示锡杖权威。正方向绕完反方向绕，锣鼓点紧密且越来越快。绕坛完毕，孝子将灵位放回香案，韩道士坛前接念科文，向孝家作揖致吉，孝子贤孙叩拜回礼，韩道士揖拜退坛，仪式结束，奏【大开门】。

12. **“十王”**（15:13—15:40）

破狱后唱诵十王功德的科仪。亡灵能走出黑暗的地狱，有赖教法赋予锡杖的权力，更有赖于十殿阎君的慈悲。本节使用《十王科》，李平才主做，与午晚朝科仪式程式相同。

仪式过程：刘兴海吹海螺—李道士依例持如意登坛—站立诵念，奏【短褂子】—跪念科文，奏【朝天子】—拜表，奏【拜月调】—伏地静默—韩礼保念事意簿—李道士宣表—化表—接念科文至末尾，仪式结束。

13. **“通章”**（15:50—17:55）

“诚意叩拜　通章拜告　焚化章文　福利后人”，即上奏表章以达天听，告知死讯及醮坛超度之事，期望上天接纳亡灵。主坛刘礼才执行该仪式主体部分，使用《通章科》。

“荡秽请幡”通章仪式的前奏，即荡涤尘秽，并到幡杆树处所在的寒林所祈请呈送表章的信使蜈蚣神幡。鸣锣擂金，依例行坛，李平才、罗时洪主做。二人坛前站诵，奏乐【三乐调】—有韵律地诵念—唱《高腔》—诵念—绕坛洒净荡秽—道士行至水塘边幡杆树

下请蜈蚣神幡—洒净寒林—回坛到厨房荡秽—灵堂门口左侧驻足揭下神像—回坛礼敬—揖拜退坛，奏【三乐调】。

“请神拜章”锣鼓催坛，刘礼才换装登坛，奏丝竹【三乐调】。香案上已放置装有表章的红方盒——章，刘道士主神像前化财—诵念—化财—踏罡步斗—持如意礼敬后登坛—坛前叩拜礼敬—伏地拈香设拜传香达信神使—起身后示意孝子长孙坛前叩拜，唢呐与丝竹齐奏【朝天子】—念科文—三叩首—起身各方礼敬—伏地—跪念科文—起身诵念—唱《香赞》—跪念科文，奏【拜月调】—起身鞠躬礼敬—叩拜—各方礼敬，奏【朝天子】—百拜礼敬慈尊，丝竹奏【朝天子】—接念科文—双手持表章坛前、坛内各神前绕坛反复鞠躬礼拜，同时举表章做前后上下摇晃动作—踏罡步斗—用头对章画字—章举过头顶，向后退跳绕坛—坛前、坛内各神像前再揖拜，该仪节以打击乐器伴奏。其他道士及伴奏乐师陆续换装，准备走章。

“走章”刘道士持章走出法坛，其他道士和伴奏乐师每人手持一件打击乐器跟着走到门前空地表演走章。众人先行走成圈，主坛在行走过程中从不同空隙穿过，圆圈队列要紧随主坛位置变化行走，随着锣鼓节奏越来越快，众人要迅速穿过不同空隙。该仪式场面比较热闹，不少人都聚在周围观看，常见此类表演的村民自然懂得其中门道，因此表演者一定要紧跟紧追，尽量不能走错位置，否则会被村民笑话。走章仪式在激烈的锣鼓声中告一段落，众人回坛，暂时休息。该仪式以锣鼓等打击乐器伴奏。

“封章”刘道士打印，以印对章画字（六面都要画字），意为封章。画字完毕，刘道士拿出一方印章，覆盖以朱砂，在章上盖印。

“化章”刘道士走到门外较远处，将章与蜈蚣神幡、纸钱放在一起焚化—念化表咒—踏罡步斗—手持帅印对正在燃烧的章加持法力—恭敬礼拜—走到水塘边幡杆树旁—化财—“倒幡”（将原来悬挂蜈蚣神幡的幡杆树放倒）—将事先备好的鸡血洒在燃烧的纸钱及放倒的幡杆树上—念咒—鸣鞭—众人回坛，奏【短裙子】。刘道士坛前跪拜，向孝家致吉，孝子贤孙叩头回礼，刘道士揖拜退坛，仪式结束，奏【腾云】。

14. **“签押文凭”**（18:15—18:40）

“签押文凭　嵩传亡灵”，据刘道士解释，所谓“文凭”是为亡灵设醮超度功因正果的功德凭证，因担心与其他亡者姓名相同而得不到救赎，故请孝家子女签画姓名作为辨认的凭证。该仪式由韩礼保主做。

仪式过程：韩道士依例登坛—坛前礼敬—行至门口右首边副坛桌案前诵念，奏【牌面】—孝子将灵位放至副坛桌案—韩道士敲木鱼诵念科文—宣读事意簿法事所书程式—回坛签押文凭，文凭内容为：“一纸文凭价莫嫌，十方诸佛共口宣，给度亡者领公据，超登西方九品莲”，后附有孝子贤孙名字，签押即请孝家亲属在文凭上自己的名字处签字画押，作为本场法事的见证。签押完毕，韩道士致吉，孝家回礼，依例退坛，仪式结束，奏【快板】。

15. **“还受生”**（19:20—19:40）

“代还受生　交纳元辰”，即子女代还亡者投生之前所欠地府天宫的钱财。宗教信仰认

为，一切众生命属天曹身系地府，投生时曾于地府所属冥司借贷禄库受生钱财。在死后回归阴曹地府要偿还所欠之债才能超升。该仪式由韩礼保、罗时洪主做，使用《受生科》。

该仪式在灵堂门外的空地即原副二坛位置进行，二位道士不穿法衣，只打击乐器伴奏，二人以有说有笑的问答方式念受生科文。

16. **"祭车夫"**（19:45—20:04）

"祭赏车夫　搬运冥程"，即祭赏为亡者搬运冥屋钱财的车夫力士。该仪式由罗时洪主做，使用《车夫科》。在灵堂外空地处的副坛作法。桌案上放着灯烛、纸钱、科书、法水、熟米饭等物品。

仪式过程：罗道士穿黑色神衣登坛，手持燃烧的纸钱踏罡步斗、画字，打印、帅印蘸法水凌空画字，大喝一声将米饭撒向远处。坐念科书，其他道士也以欢快的高腔向远方和黑色夜空呼喊，奏【短褂子】。接念科文，奏【快板】。高腔交谈，起身步斗，打印画字，洒法水。坐念科文至末尾，奏【腾云】，该仪式氛围自始至终欢快热烈。

17. **"赈孤济幽"**（20:05—20:27）

"普度孤鬼　各超生境"，主要超度仪式已完成，最后要施食赈济孤魂，罗时洪与韩礼保完成，该仪式与祭车夫基本相同，气氛较热烈。

做完仪式后，道士撤下神像挂图，拆掉法坛，打包物品。

18. **"过火关"**（21:05—21:50）

"设席饯灵　火关交清　郊墟焚笼　灵登天庭"，超度仪式结束了，要设席与亡灵告别，并将给其准备的房屋及大批钱财烧掉，亲眷过火关免灾祸。由于时间较晚，两个仪式连在一起做。

仪式过程：李道士不穿法衣，在灵前诵念，亡灵敬献茶、酒等祭品，念烧给亡灵的财物清单。众人抬着烧给亡灵的财物走到房屋下边的大片空地处堆放好，浇上汽油，道士诵念，众人点火，孝眷将孝衣脱下奋力从火苗上方经过抛至另一边，意为"过火关"，帮忙的村民将孝衣收集起来，孝子贤孙们跪在地上看着财物燃烧，奏【牌面】。财物燃尽，鞭炮声响起，手持遮阳伞的孝子怀抱灵位携亲眷将灵位安放于祠堂，度亡仪式全部完成。

其他道士回家，只留主坛刘道士一人参加出殡仪式，伴奏乐人暂留孝家。

2010 年 10 月 2 日　第三天

一早，孝家庭院及旁边邻居家就坐满了前来聚餐的男女老幼。棺材已抬出灵堂，放置在庭院里。

1. **"谢客"**

早饭时，孝子贤孙在一老者带领下前来谢客，老者对满屋老少寒暄致谢，众人起身回礼，一代表讲话回敬，孝子们磕头致谢。

2. **"辞灵"**

吃完早饭，临近发丧吉时，逝者妻子痛哭与之告别，其子女也跪在棺材前痛哭。

3. “饯灵”

该仪式在刘礼才主持下进行。棺材前方的坡下放置一张方桌，桌上摆放着香烛、酒茶及珍馐饭食，孝子贤孙跪在棺材前的灵桌旁。刘道士灵前默念，香烛先生进行献祭。

4. “谢金刚”

祭奠完毕，吃完饭的八大金刚换鞋[1]、给棺木打绳结，孝子们痛哭着给金刚叩头致谢。孝眷们用稻草编制草垫，以供发引路上互相牵扶和行路途中下跪而用。

5. “祭奠”

在执事号令“鸣三金”、“奏哀乐”声中，祭奠开始。一名执事喊礼，另一名执事帮忙进行三献礼祭奠，孝子贤孙们随喊礼声叩头，喊礼老者以哀调念祭文，奏【牌面】。

6. “发引”

上午9点半前后，发丧仪式正式开始。浩荡的队伍缓缓走出孝家，持花圈、放鞭炮和持打击乐器的族人走在最前端，随后是怀抱遗像的长孙，其后是手持长草垫的女眷、手扶灵柩的孝子及男客（棺材上盖着花红的床单）、度亡伴奏人员、亲友、唱歌队员、参与送葬的族人及围观村民。队伍的前中后都有扛着编织袋放鞭炮的人，鞭炮声、锣鼓声、鼎沸的哭声，使得浩浩荡荡的队伍比行乡时还要壮观。据讲每过一座桥，孝妇孝女们都要跪在桥头迎接，桥上还专有发放毛巾、烟和水的人。在当地毛巾被视为孝布，拿到毛巾的人要将之放于肩上、头上或手腕上以示对逝者的尊敬。

7. “路祭”

行至道路上坡时，送葬队伍停下，第一次路祭开始。该仪式与发丧前的祭奠基本相同，其目的除再次祭奠逝者外，还有让“金刚”歇脚之意。“金刚”代表对亡者进行了祭祀。此后又在山上进行了第二次路祭。

8. “下葬”

下葬前要请风水先生看准方位，金刚埋坟，孝子和男客回家，回家后对家先牌位行三跪九叩礼。

9. “做七”

据刘道士讲，人死头七至七七，每个第七天子女都要到坟上烧纸祭奠，一般不再请吹鼓手和道士。

---

[1] “金刚”是当地人对发丧时抬棺人的称谓，一般由族人或本村其他姓氏村民担任，多为八人故称“八大金刚”。由于棺木较重，为表示尊重和感谢，发丧当日孝家要为金刚准备一双新鞋。

### （二）黄茅镇光明村道教信仰丧葬仪式个案

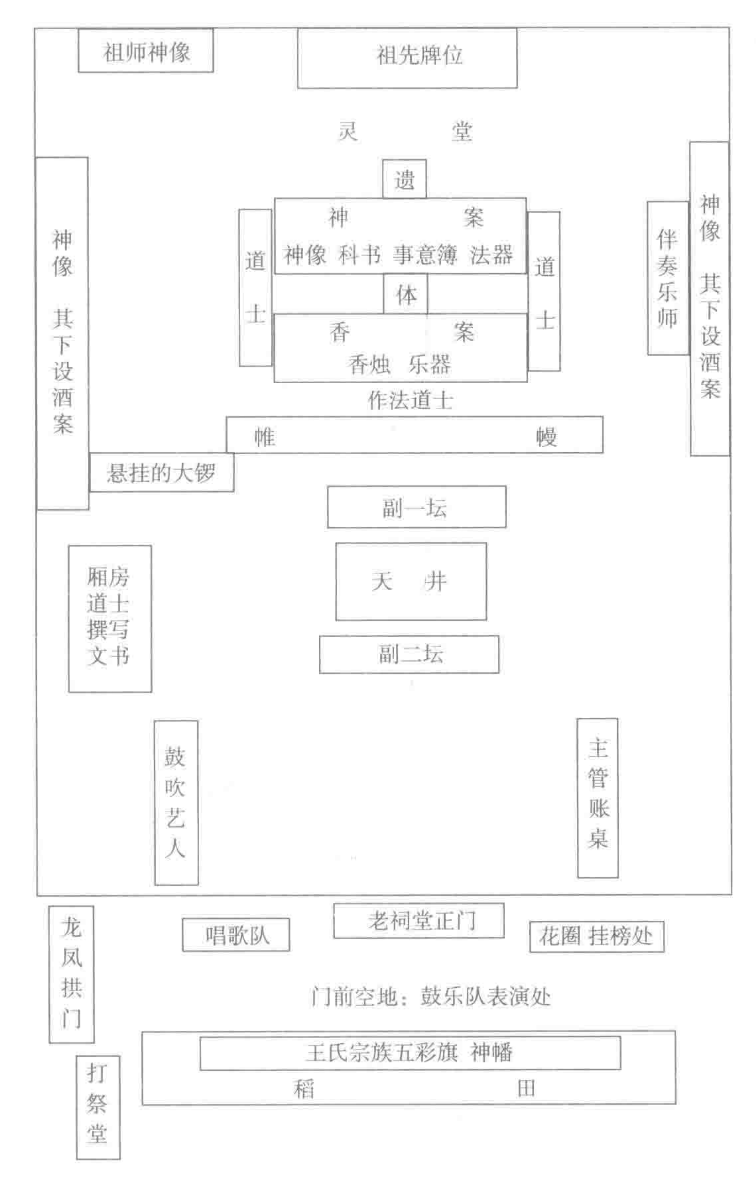



**图2　光明村仪式场景图**

2010年10月3日至10月5日，笔者经当地伴奏乐师罗有庚介绍，在韩礼保帮助下，来到万载县黄茅镇光明村进行丧葬仪式考察。该村度亡法事为当地多见的一天半时间。逝者82岁高龄，儿孙众多，是王氏宗族德高望重的老党员，除度亡道士和唱歌队外，主家还雇请了腰鼓队，专门设立了打祭堂，村里干部还以追悼会方式对老人的一生进行了盖棺定论。虽然本文丧葬仪式构成部分较多，但度亡法事是葬礼核心，唱歌队和腰鼓队一般在超度仪式间歇时进行表演，时间多持续10分钟左右，往往度亡仪式的锣鼓声响起，他们便要停止表演，打祭堂离法坛有段距离，精力有限只得以一方为重。鉴于此，笔者将关注重点放在道教仪式上，主要依随法事进程进行记录描述。

2010 年 10 月 3 日　**第一天**

道士：王发庚、宋培皆、蔺武林、欧阳华明、王瑞生、彭炳和

高功：王发庚

仪式伴奏：罗有庚、彭小平

度亡法事在孝家老屋旁王氏宗族的老祠堂举办，身穿孝衣的孝子和肩搭毛巾的族人穿梭忙碌。祠堂门口左侧堆放着花圈，右侧是唱歌队所在位置。门前开阔地是腰鼓队即将表演的场地，场地边缘插着十几面王氏五彩大旗，空地右侧尽头处立着蓝色充气龙凤门，上挂沉痛悼念挽联，龙凤门是老人上山要经过的地方。离祠堂 200 米远的稻田旁孝家另一处房屋，是打祭堂所在，道士在灵堂超度亡魂的同时，亲友便在此处祭奠逝者。屋前空地上插着旗子，正对屋门是用塑料布为伴奏的鼓吹乐人搭建的简易棚。笔者到达时，唱歌队已开始表演，道士在写文表、布置法坛，族人在主管指挥下张贴挽联和帮忙人员名单，后厨人员忙着准备食材。女眷候在灵堂待宾客吊唁时哭灵、谢客。

祠堂正房是灵堂，法坛设在此处，灵堂正中为陈放遗体的水晶棺，上方架一方桌，桌上的椅子上放置道教木雕神像。水晶棺前方是香案，其上放置法事所用科书、经文、法器、乐器、文表、笔墨以及纸钱香烛等物品。香案前支起红色碎花布幔帐，灵堂墙壁上悬挂着用以镇坛的神像挂图，神像底部挂有代表五方的布片，神像下方为砖木垒砌的架子，用来摆放供神的香烛盅碗。法坛前方及门厅空地为临时搭建的副一坛及副二坛。

1. **“家祭”**

10 点 30 分，执事号令“擂金三声”、“鸣礼炮”、“奏哀乐”（唱歌队电子琴奏哀乐），祭祀仪式正式开始。孝子贤孙跪在祠堂门口，随执事号令三跪九叩。坐在门厅的打祭堂乐师演奏【大开门】。在两名“带引”引领下，孝子贤孙在副二坛事先备好的面盆里洗手，绕桌一圈后跪于桌前行三献礼。礼毕，唢呐声停，礼生单膝跪于灵前诵念孝子祭文，先用普通音韵，后以拖哭腔诵念祭文。拖哭腔念祭文或救苦科文在宜春较常见，有道士告诉笔者该语言方式来源于客家，此说法是否真实有待深究。笔者确实感到客家哭腔韵律感更强，哽咽声更悲戚。念毕祭文，唢呐声起，再次行三献礼，其次序为：孝子随带引绕圈—绕棺—带引献祭—走出祠堂—再绕—带引献祭—走出祠堂—再绕—长子献祭—再绕—次子献祭—女性带引引领女眷绕桌献祭—绕棺献祭—礼生诵念孝女祭文—绕圈—绕棺—带引献祭—走出祠堂—再绕—带引献祭—走出祠堂—再绕—长女献祭—走出祠堂—再绕—长女代替其他姐妹献祭—回到祠堂门口叩拜，家祭仪式结束。

2. **“借地表”**（11:00—11:20）

“启请土府大帝　呈进借地文表”，意为道士以太上老君门下弟子身份向当地土地神呈进借地文表，启请土府大帝能借地施法，救苦拔亡，使用《度亡迎神科》。该仪式中道士不看科书，全部背出来。据王发庚讲，道士唱念科文并非完全出自《度亡迎神科》，而是融合《度亡迎神科》、《正一大通用》、《杂用本》内容，由师傅口传心授。该仪式蔺武林着红袍主做。

仪式过程：锣鼓催场—道人着袍登坛—神前打躬—坛前站立诵念科文，与其他道人一起诵念—叩拜念诵请神—伏地默念—起身向外打躬站念科文—面坛—唱《先椿抽出黄金芽》（唱词为：先椿抽出黄金芽，蠍眼当中散雪花，茶声香浮一味佳，如同七碗登仙家）—站立打躬上下句相和诵念—俯首—打躬诵念—向五方揖拜—主神像前鞠躬—脱袍，仪式结束。该仪式伴奏音乐【三乐调】。

谱例2　《先椿抽出黄金芽》

先椿抽出黄金芽

1=G　　　　杨采芳记谱

3 3 2 3 | 3 3 2 3 | 5 3 5 6 | 6 3 2 | 2 3 5 | 6 5 3 2 3 | 5 3 2 1 |
先　椿　抽　出　黄呐，金　芽　（啊哈）蠍　眼　当中　散雪　花，

3 2 1 2 2 | 3 2 1 2 | 5· 1 6 5 | 3 2 3 2 5 | 5 3 2 1 | 1 – ‖
茶　声香　浮　一　味佳。　如　同　七碗　登　仙　家。

3. **“签押文书”**（12:10—12:30）

“当坛签押文书　判期斜封用印”，道士以朱笔签画事意簿内容和文表，圈点重要事项，在留白处补足逝者生卒年、月、日和孝子姓名等，使用《阴阳神虎科》，欧阳华明着青袍主做。

仪式过程：锣鼓催场—道人着袍登坛—神前打躬—跪于坛前签押文书—签押完毕站立诵念科文—打躬脱袍，仪式结束。此仪式在锣鼓和唢呐伴奏下开始，仪式执行人在整个过程中只念不唱，边念边签画文书。签押开始，唢呐不再奏乐，孝子孝眷随道士一起跪于坛前。签押完毕，道士站起，唢呐再起。该仪式主要伴奏音乐片段为【三乐调】，仪式结束后门外唱歌队演唱《英雄》等歌曲。

4. **“发奏”**（13:40—14:40）

“移刻对天发铙　鸣锣击鼓动钹　登坛启师发奏　敕水荡秽除氛　宣命功曹土地　会集神虎官君　酌奠三巡美酒　剖宣传诚公文”，意为祈请师真降临镇坛，请命功曹土地显灵监坛，以度化亡魂羽化升天。使用《发奏科》，由高功王发庚主做，蔺武林协助，其他道士以打击乐器唱和诵念。该仪式较多使用心法口诀。

仪式过程：蔺武林、宋培皆、欧阳华明三人率孝家至门外幡杆树下竖幡，高功坛内换装。擂鼓鸣金—念建醮事由—化财—回坛。高功王发庚装扮整齐，头戴镶嵌太上老君神像的冠帽，手持朝板于主坛前面向副一坛作法打令—画符—四方礼拜—高声诵念发奏科文—默念—面坛拜表—宣表—化表—念化表咒—诵念科文—唱《金光咒》（唱词：天地玄宗万

物本根，广修浩劫正吾神通。三界内外惟道独尊，体有金光护佑吾身。视之不见呼之不闻，包罗天地养育群生。诵持一遍身有光明，三界侍卫五帝司迎。万神朝礼役使雷霆，鬼妖丧胆精怪亡形。内有霹雳雷神隐名，洞虚交澈五物腾腾。金光速现覆护坛庭，速现金光覆护吾身……）—默念—众人高声诵念—当空画字—踏罡—诵念—绕坛洒净—化财—回坛诵念科文—坛前再拜—高功持帅凌空画字、打手印、以头画字—踏罡—宣表—化表—化财—高声诵念化财咒—回坛礼拜—接念科文—揖拜退坛—脱袍，仪式结束。仪式过程中演奏【朝天子】、【三乐调】、【短褂子】、【起始牌子】、【中指牌子】、【满指牌子】。

谱例3　《金光咒》

## 金　光　咒

1=G　　　　　　　　　　　　　　　　　　杨采芳记谱

5　1 2 | 3 2 3 3 5 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 6 1 6 1 | 2 3 1 2 3 5 3 2 |

天　呐，地　呀，　玄　呐，宗　　呀。　万　呀，物　呀，

1 1 6 5 3 5 6 | 2 3 2 1 6 5 6 ‖: 1 2 5 3 3 | 3 5 2 3 2 1 | 6 1 5 6 1 6 1 |

本呀，　根　呀。

1. 广　呀修　呀，　浩　呀，　劫　　呀，
　 三　呐界　呀，　内　啊，　外　　呀，
2. 体　啊有　啊，　金　呐，　光　　啊，
　 视　啊之　啊，　不　呀，　见　　呐，
3. 包　啊罗　啊，　天　呀，　地　　呀，
　 诵　啊持　啊，　一　呀，　遍　　呀，
4. 金　呐光　呀，　速　呀，　现　　啊，
　 速　呀现　啊，　金　呀，　光　　啊，

1 6 1 2·3 1 2 | 3 3 2 1 1 6 | 5 3 5 6 2 2 1 | 6 5 6 6 :‖

正　呀。吾　呀，　神　呀，　通　呀　啊！
惟　呀。道　啊，　独　啊，　尊　呐　啊！
护　呀。佑　啊，　吾　啊，　身　呐　啊！
呼　啊。之　啊，　不　啊，　闻　呐　啊！
养　啊。育　啊，　群　呀，　生　呐　啊！
身　啊。有　啊，　光　啊，　明　呐　啊！
覆　呀。护　呀，　坛　啊，　庭　呀　啊！
覆　呀。护　呀，　吾　啊，　身　啊！

1 2 5 3 3 | 3 5 2 3 2 1 | 6 1 5 6 1 6 1 | 1 - ‖

覆　呀，护　呀，　吾　呀，　身　呐　啊！

5. **“监钱”**（15:00—15:30）

“通知四京神祇　牒呈监钱监斋　答付司命司土”，使用《监钱科》。该仪式由宋培皆手持朝板做。

仪式过程：锣鼓催坛—道人着袍登坛—诵念礼拜—默念礼拜，奏【满指牌子】—高声诵念—礼拜—看诵，奏【满指牌子】—到厨房长请长净天尊—念咒—诵念—念大道自然咒—念科文—宣司命司土文表—化表—化财，奏【三乐】—回坛安奉祖宗家先—化财，揖拜退坛，奏【短褂子】，仪式结束。

6. **“接驾”**（15:50—16:35）

“枫宸迎銮接驾”，即师尊降临坛场，众弟子（执仪道士）迎銮接驾，用《接驾科》，蔺武林主做。

仪式过程：锣鼓催坛—道人着袍登坛—绕坛洒净—唱《洒净咒》（唱腔与《金光咒》相同，唱词为：琳琅振响十方肃静，河海静默山岳吞烟。万灵镇伏召集群生，天无氛秽地绝妖尘，冥惠洞静量玄玄也）—念“颂天地自然之咒”—坛前念诵接驾科文—唱《献香香供养》（唱词：献香香供养，皇坛上烧香礼虚皇。惟愿大道真，欢然来供养）—念诵接驾科文—副一坛处作法—诵念礼拜—礼拜（左拜右拜诸神君、圣帝、仙官）—诵念—默念—礼拜—默念，奏【朝天子】—高声宣牒—化牒，奏【斜板】—各方礼拜，奏【中指牌子】—揖拜退坛，仪式结束。默念时二胡伴奏【柳青娘】，仪式过程间奏【朝天子】、【三乐】、【斜板】、【中指牌子】。

**谱例 4　《献香香供养》**

## 献香香供养

1=G　　　　杨采芳记谱

5 35 | 5 1̇ 6 5 3 | 2· 3 5 6 | 3 5 3 5 3 1 | 2 - | 3 2 1 2 |
献 香 香供 养，献 香 香 供 养，皇 坛上

5 1̇ 6 5 3 | 2· 3 5 6 | 3 5 3 5 3 1 | 2 - | (1. 2 3 1 | 2· 3 2 |
烧 香 礼 呀 虚 皇。

1 2 3 1 | 2 - ) | 5 3 5 | 5 1̇ 6 5 | 5 3 3 5 | 3 5 3 1 2 |
献 香 献 香 呀礼 虚 皇，

3 2 1 2 | 5 1̇ 6 5 3 | 2· 3 5 6 | 3 5 3 5 3 1 | 2 - | (1·2 3 1 |
惟 愿 大道 真，欢 然 来 供 养，

2· 32 | 1· 23 1 | 2 – ) | 5 3 5 | 51̇65 5 | 5 33 5 |
惟 愿 欢 然 呀来

35312 | 3212 | 51̇65 3 | 2· 35 6 | 3 53531 |
供 养，惟 愿 欢 然 来 呀 供

2 – | (1· 2 3 1 | 2· 32 | 1· 2 3 1 | 2 – )‖
养。

7. **“开通文表”**（16:45—17:05）

呈进文表请诸神开通升迁亡魂道路，使用《接驾科》，欧阳华明主做。

仪式过程：锣鼓催坛—道士自持大钹登坛—副一坛诵念科文—礼拜—摇拂尘诵念—化表—诵念—坐诵科文—唱《洒净咒》—默念—高声念事意簿—礼拜—揖拜退坛，仪式结束。伴奏曲牌【朝天子】、【满指牌子】。

8. **“召亡沐浴”**（17:15—17:40）

“忏涤亡者罪愆　三呼召亡沐浴”，即把亡魂召回来沐浴，洗去生前罪孽早日升度，使用《召亡科》，欧阳华明主做。副二坛处摆放上召亡物品，一张苇席围起来的空间里摆放着盆子（内有水），盆上摆逝者生前鞋子，长凳上放着衣物、毛巾等物品。

仪式过程：锣鼓催场—道士持招魂幡登坛—礼拜—摇幡招魂—诵念—悬牒召将—化牒、化财—高声诵念—副二坛前摇拂尘坐诵沐浴科文，孝子怀抱逝者牌位站于其后—香火先生苇席前化财—打令—高声诵念—回坛诵念—揖拜对坛—仪式结束。该仪式无唱，主要演奏【中指牌子】。

9. **“拜忏”**（17:45—18:15）

“清玄救苦法忏”，即叩请诸天尊，解救亡魂脱离苦海，用《救苦忏》，蔺武林主做。

仪式过程：锣鼓催场—道士登坛—唱《洒净咒》—跪诵救苦科文—唱《青华长乐界咒》（唱词暂不详）—默念科文—再唱《青华长乐界咒》—念科文—唱“大道洞玄虚，超度三界难”—唱《天尊赞》（唱词为：皈命礼，慈悲救苦尊，愿救世间一切苦，皈命礼，慈悲救苦尊，愿救三途极重苦……皈命礼，慈悲救苦尊，愿救九幽地狱苦。皈命礼，慈悲救苦尊，愿救酆都各狱苦）—接念科文—唱《天尊赞》（唱词：皈命礼，慈悲救苦尊，愿救寒庭长夜苦。皈命礼，慈悲救苦尊，愿救五苦八难苦。皈命礼，慈悲救苦尊，愿救三十六狱苦。皈命礼，慈悲救苦尊，愿救无间地狱苦）—诵念科文唱天尊—化财—念化财咒—揖拜退坛—仪式结束。

谱例5 《天尊赞》

## 天 尊 赞

1=G　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　杨采芳记谱

5 35 6 6 | 6. 1̇ 6 5 | 3 23 5 3 | 2 1̇2̇3̇3̇ | 3̇ 1̇ 2̇ |
皈 命 礼 呀，慈 悲 救 苦 尊 皈命礼呀，呵 嘿!

0 0 | 0 0 | 5 35 6 6 | 1̇ 1̇6 5 5 | 1̇ 6 3̇ 3̇ |
皈 命 礼 呀，救 苦 愿 救 世 间

2̇ 1̇6 56 | 1̇ 65 :‖ 5. 61̇ | 6. 53 | 1̇2̇3̇ 1̇ | 2̇ - ‖
一 切 苦，苦 难 来 救 呀，呵 嘿!

10. **“放路烛”**（18:30—19:15）

“晚放路烛明灯　照彻幽途苦爽”，即孝家亲友族人，在道士引领下，插烛火放河灯，照亮亡魂回家的路。

仪式过程：夜幕降临，浩浩荡荡的队伍从祠堂出发，队列依次是插放路烛焚香化财的族人、打祭堂鼓吹乐人、道场伴奏乐师、道士、孝家及亲友、聚餐族人、唱歌队成员。浩浩荡荡的队伍单人队列，延绵近百米，颇为壮观。队伍一路行走插放烛火—烛火先生沿途焚香化财—行至村头桥上道士高腔呼唤亡魂，烛火先生燃放河灯，队伍继续行走，回坛礼拜，仪式结束。整个过程，伴奏师、鼓吹乐人、唱歌队队员各持乐器，演奏自己熟悉的适于行路的乐曲。沿途演奏【三乐调】、【新大开门】、《好人一生平安》、《我的中国心》等曲目。

11. **“解释”**（19:30—19:50）

“建谶别亡科典　解释亡者冤愆”，意为祈请天尊解释逝者生前罪愆，打开天门超度亡魂升天，使用《九幽别亡科》，宋培皆、欧阳华明完成。

仪式过程：法坛左墙下立一桌案，上放置逝者灵牌，孝子贤孙跪于牌位前叩头，直至仪式结束。两道士不着冠袍在坛场香案前相对而坐，自持打击乐器，高声快速诵念《九幽别亡科》科文，每念至“解结解结解冤结”处，宋道士便快速系结解结—接念度命科文—默念解罪升度科文—各方礼拜—化财—仪式结束。该仪式无唱，主要演奏【清水龙】。

12. **“拜忏”**（20:00—20:20）

“就坛志心礼拜　酆都拔难宝忏”，即孝子贤孙在道士带领下叩首跪拜诸天尊，长跪虔诚忏悔，以求超度亡魂早日脱苦升天。仪式使用《酆都忏》，由宋培皆着青袍主做。主要

在二胡伴奏下诵念、礼拜，边念边拜，所奏音乐为【牌位音】、【步步高】。

13. **“济孤安奉”**（20:20—20:50）

“匝孤施食歇驾　初宵安奉众真”，即一天的仪式即将结束，施食赈济孤魂，安奉神明及祖宗家先，使用《济幽科》，欧阳华明主做。

“济孤”：锣鼓催场—道士登坛、背坛作法—变身施食—唱变食咒（音乐旋律与《清华长乐界咒》同）—于竖幡处高腔呼唤幽魂—回坛绕棺—穿花（伴奏乐师和道士都参与该仪节，罗有庚与宋培皆二人手持拂尘，欧阳华明手持朝板、彭炳和持小锣，其他人持拂尘、打击乐器，穿花速度越来越快，场面较热闹）—戏幡（宋培皆持拂尘，罗有庚持神幡，拂尘引逗蜈蚣，使其绕坛追赶，锣鼓伴奏下气氛较热烈）。

“安奉”：各屋诵念、化财安奉神明—回坛—化财—揖拜退坛，仪式结束。主要演奏【三乐调】、【牌位音】、【清水龙】。

2010 年 10 月 4 日　**第二天**

1. **“通章”**（4:50—5:50）

“早登坛催真　燃贡满堂香烛　依科启师行朝　列案烧香忏罪　求拜拔亡朱章　焚化宝木架香　同呈阎罗文状　各衙衣袍文表”，意为请蜈蚣神幡将拔亡朱章送至天上，以求神明迁拔亡魂，该仪式使用科书《章检》，由高功王发庚主做，其他道士辅助。除奏乐及道人唱诵外，仪式过程不可有其他声响。

仪式过程：该仪式包含启师、通章两个主要程序。

“启师”欧阳华明登坛催真启师，主做诵念、绕坛、洒净等仪节，祈请师真继续监坛证盟。同时王发庚装扮登坛准备做通章仪式。

“通章”王发庚诵念通章科文—持香在朝板上画符—诵念作法—礼敬—跪念事意簿—伏地静默—唱《先椿抽出黄金芽》—宣章—封章，奏【清水龙】—摇章，奏【中指牌子】—踏罡—向坛撒米—绕坛拜章—欧阳华明带孝子捧章走至扬幡处化章，高功于祠堂门口摇铃诵念画符作法—化章鸣鞭，奏【朝天子】—高功回坛踏罡作法—伏跪坛前—众人回坛长跪，二胡奏【步步高】—欧阳华明高声诵念—全场静默无声—高功起身出声诵念—高功再拜—揖拜退坛—欧阳华明诵念科文至结束，揖拜退坛，二胡奏【步步高】—结束仪式。

2. **“拜忏”**（6:30—7:30）

《百拜忏》（6:30—6:50）：与其他拜忏意义相同。蔺武林于副一坛前主做，程式为：站立诵念—跪地诵念—边叩拜边诵念—起身礼拜—仪式结束。唢呐奏【牌面】，二胡奏【柳青娘】。

《天堂忏》（7:05—7:30）：蔺武林站立演唱《升迁咒》（音乐同《金光咒》，唱词为：元始符命，时刻升迁。九都寒池，部卫形魂。制魔保举，度品南宫。死魂受炼，仙化成人。亡魂受度）—跪念科文—二胡伴奏【柳青娘】—起身礼拜退坛，仪式结束。

3. **“挂榜扬幡”**（7:35—7:50）

“户外揭榜扬幡　迎叩太乙真人　昭告众亡孤幽　请旨颁恩化楮”，即饭前到门口宣读榜文（内容与事意簿基本相同），向太乙真人叩请恩准孤魂用餐，由宋培皆主做。

仪式过程：锣鼓催场—道士登坛—走到祠堂门口诵念榜文—神幡处诵念—回坛四方礼拜—化财，揖拜退坛，仪式结束，主要伴奏音乐为【清水龙】、【满指牌子】。

该仪式进行时，黄茅镇阳光鼓乐队已经到来，在祠堂前空地上进行队列表演。前来用餐的亲友、村民陆续到来，女眷们伏棺哭灵，门口唱歌队演奏哀乐。

4. **“行乡”**（8:30—10:30）

早饭后，行乡仪式开始准备。逝者长孙怀抱遗像坐于竹轿内，因逝者亡魂尚未升度不宜见阳光，故在轿外蒙毛毯遮光，毛毯扎纸花挂挽联。8:30，坛场锣鼓唢呐声动，门外腰鼓与鞭炮声起。行乡仪式正式开始。队列依次是宗族大鼓、王氏大旗、打祭堂鼓吹乐人、腰鼓队、竹轿、道士、孝子贤孙、唱歌队、随时加入队列的村民。一路上浩浩荡荡鞭炮轰鸣，颇为壮观。鞭炮一为孝家随处自鸣制造声势以彰显家族实力与孝道。二为所经之处村民敬奉，敬悼逝者。孝家向这些村民发放烟和毛巾表示感谢，有村民放完鞭炮也加入行乡队伍。途中，孝家向临时加入行乡队列的村民发放毛巾和水。

仪式过程：该仪式由宋培皆主做，宋道士身穿红袍，手持法铃和如意。队伍先后来到王氏宗族小祠堂、大祠堂和尖岗祠（地方神庙）。每到之处，只孝子、香烛先生跟随道士入内，其他人等在外等候。回到祠堂时，女眷已跪在门口迎接，腰鼓队绕棺后走出灵堂。欧阳华明在门口接过宋培皆手中圣旨（早已备好，表示地方神已照准接纳亡魂），携领孝子在坛内各方礼拜，随后上演孝子夺旨一幕，终在孝子夺得圣旨后众人的欢笑声中结束。该仪式持续约两个小时，途中及宗祠内分别演奏【三乐调】、【牌面】、【清水龙】、【短褂子】、【大开门】等。

5. **“村委会追悼”**（10:40—11:00）

逝者为光明村德高望重的老党员，曾担任村干部，口碑较好，老人离世，村委会专门追悼会吊唁。主要为村支书致悼词、孝子致谢、村干部凭吊、安慰家属等内容，无音乐伴奏。

鼓乐队表演：村委会吊唁完毕，阳光鼓乐队开始表演，其形式为一人在旁朗诵致哀，其他队员手持白色绢花携孝子们绕棺后，在门厅内围绕怀抱逝者遗像的长孙表演舞蹈。其间，不断有就餐族人到来，女眷们又开始了午餐前的哭灵仪式。

6. **“拜忏”**（11:50—16:50）

《三元减罪水忏·上卷》（11:50—12:10）：欧阳华明主做，形式与百拜忏等仪式相同，唢呐演奏【短褂子】，二胡演奏【柳青娘】。

《三元减罪水忏·中卷》（12:50—13:10）：蔺武林主做，与其他拜忏仪式相同。

鼓乐队表演（13:15—13:30）：舞蹈《等你来》、《天下第一情》。

《三元减罪水忏·下卷》（13:30—13:50）：宋培皆主做，与其他拜忏仪式相同。

鼓乐队小品表演（13:50—14:15）：该节目为采茶戏小品表演，演员播放录音带原声进行表演，内容为傻子与傻妮互相逗乐，演员装扮搞笑，表演诙谐。

打祭（14:00—14:30）：笔者趁鼓乐队表演时间去打祭堂拍录祭奠，仪式与家祭基本相同，音乐为唢呐曲牌【大开门】、【朝天子】、【清水龙】、【反指清水龙】等。

《十王忏·一、二、三、四、五卷》（14:30—16:50）：与其他拜忏仪式相同，主要为虔诚叩拜忏悔。约20分钟做一卷，由欧阳华明、蔺武林、王发庚完成。每卷间歇约10分钟。

鼓乐队在十王忏间歇表演舞蹈，先后表演《春天的故事》、《家和万事兴》、《万事如意》。

7. **"还受生"**（17:00—17:45）

"启请坤府曹官　诵念禄库真经　兑还受生元辰　了纳阴司债负"，用《受生科》，由欧阳华明、彭炳和及一村民协作完成。

仪式过程：还受生仪式在副坛完成，彭道士与欧阳道士于副一坛前面朝大门而坐，门厅副二坛旁坐一村民与二人相对，此仪式前半部为诵念科文，后半部分为道士与村民嬉笑式问答。还受生仪式后接做"总转文表"仪式，意为投进文表奏明亡魂已兑还受生所欠债负，启叩灵宝天尊超度亡人升天。

8. **"谢将"**（18:25—18:40）

"钦神叩谢帅将　返驾永赐祯祥"，由宋培皆主做，不着道袍。

仪式过程：诵念谢将科文—念事意簿—化财，仪式结束。无唱，唢呐演奏【清水龙】、【满指牌子】。该仪式结束后，主要度亡仪节已完成，道士撤去坛场。

9. **"画字"**（19:30—19:50）

"执笔书名画字　兴亡执照功据"，该仪式由王发庚做，先念事意簿，再让孝子、亲眷对文表中所涉姓名进行签画，以确保亡灵能收到度亡功德，也是日后神明佑护后人家财兴旺的功据。仪式先后演奏【三乐调】、【牌面】。

10. **"济幽"**（20:00—20:40）

"内欵众亡登真　外伸赈济孤幽"，使用《高腔科》。宋培皆着青袍作法。

仪式过程：击磬—鸣螺—火把画—高腔呼唤孤魂—诵念—施食—踏罡—画符—化财，仪式结束。无唱，演奏【三乐调】、【满指牌子】。

11. **"祭车夫化笼"**（20:45—21:10）

"祭车夫"："祭赏车夫力士　搬运财帛箱栊"，由欧阳华明主做。该仪式有说有笑，下午还受生时对戏的村民再次出现，欧阳华明与其有规律地说笑斗嘴。孝子贤孙跪于墙边的纸马前叩拜。据道人讲，车夫力士为粗人，酬谢他们时诵念科文越随意越好，祭赏车夫力士不用唢呐，只一大锣和钹打击伴奏。

"化笼"也叫过火关，即将逝者生前所用物品焚化，孝子亲友将孝衣脱下抛过火堆以求消灾解祸。

众人回灵堂安奉家先香火，度亡仪式全部结束。道士收拾行装各自回家，只高功和伴奏人员参与送葬仪式。据说，当晚十二点要举行入殓仪式，除高功和部分亲属，外人一律不能参加。

2010 年 10 月 5 日　第三天

1. **“谢客”**

早晨 7 点钟，亲友族人落座就餐，高功王发庚被安排在上席主宾位置，酒菜上至一半，孝子们在执事指挥下跪于门前谢客，执事对亲友喊话感谢，亲友站立恭听，高功回应，谢客结束。由于流水宴席，鼓乐队、唱歌队、孝子和部分村民被安排在第二批就餐，等候用餐的时间里，鼓乐队在门前空地表演。

饭后，孝眷围着棺材哭泣辞灵，亲友和族人闲散各处欣赏鼓乐队表演。主管向“金刚”安排相关事宜，“金刚”打绳结做准备，腰鼓队绕棺表演，孝子孝女向“金刚”叩头致谢。

2. **“祭奠”**

执事号令“鸣三金”、“奏哀乐”，发丧前祭奠仪式开始。

3. **“发引”**

祭祀完毕，发丧队伍启动，走在最前端的是家族大旗，其后祠堂大鼓—打祭堂鼓吹艺人—度亡伴奏人员—阳光鼓乐队—孝妇—孝女—手扶灵柩的孝子及男客—其他亲友—唱歌队员—送葬族人及围观村民。队伍前中后均有扛着编织袋放鞭炮的人，鞭炮声、锣鼓声、哭声，使得浩浩荡荡的送葬队伍比行乡壮观得多。

4. **“路祭”**

路程约行至一半，第一次路祭仪式开始。该仪式与发丧前的祭奠基本相同，此后又在山脚下和半山腰进行了第二次与第三次路祭。

5. **“葬与归”**

棺木到大山上的坟墓时，女眷们纷纷脱下孝衣往回跑，据说谁跑得最快，谁家就能兴旺发达，围观村民和送葬族人也都回去了，只留下“金刚”、主管和风水。鉴于女性身份忌惮，笔者并未完全拍到下葬程式，也未看到孝子回门场景。

## 三、宜春丧葬仪式分析比较

通过上文仪式个案描述和附表所列事意簿内容可知，所书仪节各仪式个案由于宗教信仰不同，两教仪式个案有所不同，表现出由于信仰不同而体现的个性。两教仪式逻辑一致性和仪式仪节趋同性，表明同一地域人们普遍认可的生死观和宇宙观有着高度的一致性，这种一致性超越了宗教信仰差异和籍属区分。

（一）两教仪式差异性

1. 祈请神明不同

从坛场悬挂镇坛神像及所用科书内容可知，佛教度亡法事镇坛主神为释迦牟尼，仪式过程祈请、礼敬菩萨佛圣。道教度亡法事镇坛主神为太上老君，仪式过程中祈请、肃静天尊师真。

2. 所用法器不同

仪式过程中，道教道士使用本教常用法器朝板、七星剑、拂尘等。佛教则是如意和锡杖。

3. 仪式环节不同

佛教以轮灯、请水作为开端，直接向佛祖禀报建醮超度事宜，并通过破狱、救苦和诵经等方式超度亡魂升迁。道教则以借地表开始，道家弟子先向本地土地禀报超度，请求借地施法，通过解纱灯、解释、拜忏等仪式消除逝者生前罪愆。

4. 两教各有本教的核心唱腔

佛教以唱赞为主，如《香赞》、《龙王赞》，道教则主要唱咒，如《金光咒》、《洒净咒》。

需要说明的是，此次田野考察所见打祭堂（光明村）、起鼓楼（前进村）和黄茅镇阳光鼓乐队（光明村、前进村），并非本籍丧葬仪式专有。笔者就此请教过佛教刘礼才等人，他们说，上述仪式构成也存在于客籍佛教丧葬仪式中，是否雇请，由孝家经济实力和所处地域等因素决定。

（二）两教仪式一致性

1. 宇宙观念的一致性

通过仪式过程中各仪节进行顺序可知，两教法事逻辑顺序具有一致性，即首先奏明建坛设席事由，洒净坛场礼迎神圣，再经过召亡沐浴、诵经礼忏、上表通章、代偿受生等一系列仪式，完成救苦拔亡的历程。无论是以达到升度亡魂安抚生者的目的。此外，两教有诸多相同仪式，如发奏、召亡沐浴、拜忏、放路烛、谢将、安神（晚留）、扬幡、行乡、通章、还受生、赈孤济幽、祭赏车夫、化笼等。无论法事逻辑的一致性还是仪式仪节的趋同性，都在说明两教（两籍）有着较为一致的宇宙观念——因果报应，即种善因得善果，诚心忏悔多行善举即可羽化成仙，犹如佛家所言之“立地成佛”。

2. 伴奏音乐的通用性

从音声层面来看，除演唱部分外，两教所用伴奏音乐基本相同，均为常用唢呐曲牌，如【三乐调】、【清水龙】、【短褂子】、【朝天子】、【大开门】等。如果说这些唢呐曲牌因用于宗教度亡法事伴奏而具有佛教和道教性质外，那么其还用于祭奠（打祭、家祭、路祭）和起鼓（前进村起鼓楼），便具有了儒教和世俗的非宗教性质。正如这些道士和伴奏乐人所强调的那样，儒道佛本就一体，你中有我我中有你，互相融合。正是由于这种融

合，才有了本文所识古德红、欧阳春芳等游走于儒道佛之间的民间鼓吹乐人。

虽然笔者在考察中所涉及个案依然恪守客籍与本籍的分野传统，但与这些道士和民间乐人交谈过程中得知随着时代的发展，由于社会变迁等原因，传统的复杂仪式简化了许多，共同的地域文化以及通婚和社会经济交往等因素使得两教民系文化出现了不同程度的融合。这使得两教超度仪式内容与程式有着高度的趋同性。虽然杨永俊“佛教弱化和佛教道教化”的结论①有待深究，但两教仪式逻辑的一致性、仪式内容的趋同性、伴奏音乐的通用性和伴奏乐人的自由游走性，说明两教民系文化融合与趋同确是不争的事实。

（三）不同仪式音声对当地民众信仰的建构

不同的籍属民系，不同的宗教信仰，趋同的仪式，通用的音声（音乐），自由游走的民间乐人，共同构成了宜春丧葬仪式的整体图景。然而，不能忽略的是，歌声、乐声、器声（鞭炮等）、佛号、经声、哭声等不同音声完成了一个人由死及永生的宗教度化历程，强化了当地人对于因果循环生命轮回的宇宙观念。本文试图将两教丧葬仪式个案视为一个整体，以曹本冶教授提出的三对“两极变量”之“远”、“近”和“核心层次”、“中间层次”、“表面层次”② 加以深入解析。

1.“远”、“近”维度的仪式构成

通过上文两教仪式个案、表格及仪式过程的描述可知，度亡仪式、打祭、唱歌队表演、鼓乐队表演、经坛超度、起鼓楼奏乐、村委会追悼作为丧葬仪式的组成部分，共同建构了和强化了当地人的信仰（宗教的和祖先崇拜的）。然而，并非所有仪式构成都必须同时出现在同一个丧葬仪式中，而是根据其与信仰的关系远近由孝家经济实力和社会影响力决定。

度亡仪式作为宜春丧葬仪式的核心组成部分，代表的是当地的佛道信仰，其信仰核心、仪式程式和操作规范有明确规定，具有较强的稳定性，属于“近信仰”范畴。执仪道士通过唱、念、作法，沟通天、地、人三界，平衡人、鬼、神关系，超生逝者福荫后人。在宜春乡村，老人去世一定要请道士作法超度亡灵，离世虽意味着肉体生命历程的结束，但也是由人（生前）、鬼（死后）升格为家先（护佑后世子孙的祖宗神、家神）的开始，超度亡魂的度亡法事正是免除逝者生前罪孽实现由鬼魂向家神身份转换的关键所在。老人去世事关全族生息发展，经济实力薄弱的孝家，可以简办丧事，但没有超度仪式在族人那里是很难说过去的。在石下村考察时，前来聚餐的村民告诉笔者：“他们（孝家）家经济条件不太好，现在老人去世了，倾家荡产也要搞好葬礼的。搞不好，会让人瞧不起的。”“我们这边做事（办丧事），是全家都要去（吃饭）的，他们跟族里老人商量说一家只准来一个人（吃饭），所以主管就说了一家只许来一个。”最终，族人以答应孝家提出的要求

① 杨永俊：《迁徙地客家文化及其本土化趋势——赣西北万载民间佛、道度亡醮仪式对比研究》，《江西社会科学》2008 年第 10 期，第 232—233 页。

② 参见曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华南卷》（上），云南人民出版社 2003 年版，第 25 页。

作为妥协，使葬礼得以举办。可以说，宗族的力量在一定程度上强化了宜春人的宗教信仰。

祭奠一向是丧葬仪式中尊崇古礼的重头戏，打祭是当地的历史文化传承，作为宜春乡村千百年来的礼俗遗存，紧紧围绕当地佛道信仰和祖先崇拜，遵循着祖辈定下的规矩，属于近信仰范畴。尽管并非所有丧葬仪式都专设打祭堂祭奠，但家祭、路祭、发引前祭奠和道士作法过程中的反复祭奠却贯穿丧葬仪式始终。需要说明的是，打祭堂的设置还与孝家亲友多少及社会影响力有关，笔者所考察光明村专设打祭堂的原因之一是逝者年岁大，孝家亲友多，其最重要的原因莫过于逝者在村里德高望重，口碑较好。尽管并不那么富裕，孝家仍旧期望通过尊崇古礼的方式彰显孝道以获得更高的名望。需要提及的是让孝家颇为荣耀的村委会追悼，尽管在王氏一族和其他村民眼中，村干部的祭奠行为无关乎宗教信仰，也不是约定俗成的乡俚公约，但是他们以官方身份在全村人和亲友面前祭奠，对逝者、对孝家乃至整个家族都是一份值得称道的荣耀。在村干部眼里，以村委会名义公开祭奠一位德高望重的老党员，既可以弘扬尊崇古礼的朴素民风，又可以增强基层党组织在乡村宗族中的影响力。从某种程度上讲，村干部祭奠强化了乡村人的祖先信仰。

经坛超度出现于前进村葬礼，其内容为诵六部真经，超度亡者升天，该仪式是超度仪式的组成部分，因此，属于“近信仰”范畴。尽管并非所有葬礼都专设经坛，但超度仪式过程中频繁的诵经礼忏仪节，已经显明其对于亡魂升迁的重要意义。

在宜春乡村比较多见不惜重金为老人操办丧事的场景，风光葬亲不仅可以彰显孝道，更在于显示孝家财力和家族实力，多数孝家不仅请道士作法超度亡魂，还会请其他民间音乐班社热闹一番。因此，笔者考察所见唱歌队、鼓乐队和起鼓楼奏乐均属此类，本文将其归于“远信仰”范畴。唱歌队和鼓乐队是近年经济社会发展的产物，其表演形式和内容往往不拘一格，多随时代发展和市场需求而变，可谓“投其所好”。他们可以根据市场和孝家需求唱歌、跳舞、演小品，也可以根据时代发展增减表演内容，丰富表演形式、变更乐队编制组合。时下流行什么，他们就表演什么。起鼓楼奏乐虽是古已有之，但作为通传客到的媒介，相比本文考察的其他仪式组成部分属于“远信仰”范畴。

2. “核心层次”、“中间层次”、“表面层次”的仪式音声

以与信仰的疏密关系为依据，同属“近信仰”的度亡、打祭等仪式音声亦有“远”“近”之区分。本文试图从“核心层次”、“中间层次”、“表面层次”维度分析道士唱念、度亡仪式中其他声响、打祭音乐等音声。

超度亡魂是丧葬仪式的核心，当属“核心层次”。道士在仪式中是度亡法事中上达神尊、宣谕地狱、抚慰生者的重要媒介，其唱、念、作法对于仪式的有效性具有极为重要的作用。核心层次的度亡仪式按照合乎生死轮回的逻辑而有固定的程式，先进行哪个仪节后进行哪个仪节，哪些地方唱念，哪些地方踏斗画符，哪里喊高腔，哪里默声等均有严格的规定，不能随意更改，尽管有限的唱腔曲调被套上不同的唱词，也有的变换成不同板式，但其终归因作为沟通人、鬼、神三界的媒介而具有非任意性和宗教专属性。

专为度亡法事伴奏的传统唢呐曲牌和丝竹音乐，通用于道教和佛教法事，是超度仪式不可或缺的组成部分。伴奏乐人可以在自己擅长演奏的曲目里自由选择符合仪式节奏的曲牌，相比道士唱、念、作法要相对灵活和随意一些，故笔者将其定位为丧葬仪式的“中间层次”。打祭之礼俗鼓吹乐，作为丧葬仪式中祭奠不可缺少的音声，是人追思亡魂的重要媒介，但因其远离宗教信仰度亡升迁的核心，故笔者将其定位为“表面层次”。需要说明的是，本文依据奏乐场合及目的不同将为超度仪式和打祭伴奏的传统曲牌分别划分为“中间层次”和“表面层次”。尽管笔者尚不确定历史上宜春礼俗鼓吹乐是否也为度亡仪式伴奏，但考察所见却是相同的人在不同的场所演奏着同样的音乐，这使得为度亡法事和祭奠仪式伴奏的通用鼓吹乐曲兼具了“中间层次”和“表面层次”的特质：当鼓吹乐伴奏度亡法事时，处于“近信仰”的“中间层次”；当鼓吹乐用于祭奠、迎宾时则处于近信仰的“表面层次”。正是由于“中间层次”和“表面层次”音乐的非固定性和通用性，才得以理解为何伴奏乐师可以自由游走于佛道信仰之间。当然。客籍乐人古德红仅在前进村担任起鼓楼乐师，他并未参与到道教度亡法事中。毕竟传统的本客籍分界依然存在于宜春的乡村中，一个籍属和信仰的局外人不能随意进入另一信仰的核心仪式亦属常理。

（四）不同物质空间隐喻的等级秩序

此次田野考察，最让笔者应接不暇的是孝家设置的不同仪式场所——灵堂内的度亡法坛、独立设置的经坛、设于孝子家中打祭堂、门外的唱歌队和鼓乐队。齐琨教授将空间概念分为物质、关系、意识三个层面，认为物质空间是物质构成的呈现各种音乐表演行为的自然地理空间和人为建构场所。[①] 本文试图借助物质空间这一概念，分析不同物质空间隐喻的丧葬仪式各组成部分的等级秩序。

度亡法坛、经坛、打祭堂、起鼓楼、唱歌队、鼓乐队是本次考察的丧葬仪式的组成部分，它们的不同处所可以看作是不同的物质空间。表面上，宜春丧葬仪式因设置多个仪式场所显得场面宏大而隆重。实际上，同一丧葬仪式的不同仪式形态处于不同的物质空间，隐喻着丧葬仪式各组成部分的等级尊卑。“近信仰”的度亡法坛设于肃穆的灵堂，度亡法事围绕棺椁而作，神像、幔帐将法坛装点得庄严神圣。度亡法事是丧葬仪式的核心，仪式进行中，闲杂人等不可随意穿梭，伴奏乐声之外的音声不得干扰法事。道士是救苦拔亡的仪式执行人，他们在整个法事中享有较高待遇，吃饭时他们多被安排在较为僻静干净的席位。经坛设于孝家老屋，专有道士诵经超度，任何人不得轻易打扰，木鱼青灯，经声不断，清静肃穆。“近信仰”的“打祭”被安置在长子家正房，房中摆满了挽联、花圈、松柏和祭品。穿白的带引、喊礼的执事、戴孝的亲友，虔诚地进行着祭奠仪式。鼓吹艺人坐在专门搭建的简易棚里面对打祭堂奏乐，“远信仰”的起鼓楼乐师因为承担祭奠与迎接宾客的任务，设置在灵堂对面的简易棚里。声音低沉而气势恢宏的宗族大鼓、哀婉古朴的唢

---

① 参见齐琨《空间：仪式音乐分析中的一个维度——以上海南汇婚礼和丧葬仪式为例》，《黄钟》2006 年第 4 期，第 49—56 页。

呐乐曲，昭示了丧葬仪式的悲戚与凝重。

执仪道士以诵经作法超度亡魂福荫后人的方式，强化孝家对生命轮回的宇宙观，就信仰层面而言，他们的行为在一定程度上决定了仪式的有效性，将影响孝家整个家族的命运，因此他们是孝家请来的上宾。打祭堂祭奠随着度亡仪式同时进行，彰显了孝家尊崇古礼的孝行，使得亲友族人对逝者的哀思有了寄托之处，孝家因此不能怠慢这些鼓吹乐人。唱歌队被安排在法坛外的空地上，没有装饰、没有遮阳棚。而娱乐亲友虚壮声势的鼓乐队甚至没有固定的表演场所，他们或在门廊表演，或在门前空地表演，没有人为他们准备休息的座位，没有人特意伺候他们吃喝。他们表演时，不时有帮忙族人随意从中穿插走动。唱歌队和腰鼓队是孝家的面子，他们的动静越大越好，但再大的动静也不能干扰法事的进行，因此，他们的表演多在度亡法事间隙和族人聚餐时间。

# 湖南省湘阴县七龙村丧葬仪式音声调查与研究[①]

齐 琨

## 引言

湘阴县位于湖南省东北部、洞庭湖南岸，东接汨罗，西邻益阳，南连长沙、望城，北抵岳阳、沅江。[②] 湘江从西南至东北纵贯湘阴县，初入湘阴境内的萝卜洲后，又分为湘水西支流和湘水东支流，在湘阴西北部"斗米嘴"处，东、西支流又合并为湘江流出境外。

2008 年 11 月，笔者初到湘阴，当天晚上赶到仁寿村参加一场佛教信仰的丧葬仪式。随后访谈中笔者了解到，在湘水西支流以西的地域，多以道教信仰操办丧事，执仪者称为道士；在湘水东支流以东的地域，多以佛教信仰超度亡魂，执仪者称为佛士；西支流与东支流之间的地域，多以儒教信仰举行丧葬仪式，执仪者称为儒士或礼生。而在东、西支流附近的地域常出现儒（儒教）、释（佛教）、道（道教）三教或两教合力做丧仪的场面，东湘水边的城关镇即为一例。2009 年 10 月，笔者再次前往湘阴，先后在仁西村里、营田镇上[③]、七龙村里参加了 3 个丧葬仪式，分别由佛教、道教、儒教信仰的执仪者主持进行。在参与观察的过程中，笔者体会到，虽然 3 个丧葬仪式的信仰属性明确，但在具体仪式过程中，又分别融合了儒、释、道的信仰内容。受篇幅所限，本论文仅以七龙村儒教丧仪为例，展现湘阴融合儒、释、道三教信仰的丧仪过程以及音声存在状况。

据主持此次丧仪的张慕虞言："儒教中只有天地两界，不像道教、佛教，有天、地、人三界。"[④] 在七龙村的丧仪中，笔者记录的仪式对象涉及神、鬼、人三类角色，若按儒教天地两界的区分，天界主要是容纳天神的空间，包括儒、释、道三教众神；地界是地神、鬼、人共处的空间，其中地神包括地府神、地方神、家神，鬼包括丧葬仪式主角亡者和被

---

① 本文载于齐琨《仪式空间中的音声表述》，文化艺术出版社 2011 年版，第 59—144 页。

② 《湘阴县志》编纂委员会编：《湘阴县志》，生活·读书·新知三联书店 1995 年版，第 1 页。

③ 营田镇旧属湘阴县，1966 年改为汨罗县辖。详见《湘阴县志》，第 87 页。

④ 2009 年 10 月 18 日口述。

称为煞气的邪灵，人包括执仪者儒士，以及参加丧仪的孝子、孝女、孝媳、孝婿、孝孙（女）等直系亲属和众多亲朋好友。表列如下：

**表 1　丧仪中的人鬼神关系**

<table>
<tr><td>天</td><td colspan="6">地</td></tr>
<tr><td rowspan="2">天神</td><td colspan="3">地神</td><td colspan="2">鬼</td><td rowspan="2">人</td></tr>
<tr><td>地府神</td><td>地方神</td><td>家神</td><td>家鬼</td><td>邪灵</td></tr>
<tr><td>群仙、天神（儒释道）、<br>朱文公（儒）、<br>二十四诸天尊神（释道）、<br>南北斗宿星君（释道）、<br>赦罪天尊（道）</td><td>冥王、监桥童子、孟婆、白鹤老仙、文昌司</td><td>城隍、庙王、社主、河伯、火神、犟神、押夫、五方童子、五方土府龙神、五方引使、五方隅道、追亡使者</td><td>家堂、司命、门神、祖宗</td><td>亡魂</td><td>煞气</td><td>执仪者、孝子、亲友</td></tr>
</table>

因此，笔者将此次丧葬仪式中执仪者祭奠的音声表演归为天地共享。

1956 年 7 月，湖南民间音乐考察工作结束后，遗留一本未出版的手抄本[①]，汇总了在编辑出版《湖南音乐普查报告》（1960）时删除的部分文字。在这一记录 20 世纪 50 年代的采访资料中，有关于湘阴儒教丧葬仪式和音乐的描述，其中仪式过程有 12 项：（1）告祖礼；（2）下榻礼；（3）入棺礼；（4）封棺礼；（5）绕棺礼；（6）家奠；（7）堂奠；（8）绕棺礼；（9）朝祖礼；（10）祖饯；（11）内遣礼；（12）外遣礼。这与现今七龙村儒教丧葬仪节相比，除绕棺的形式[②]相同，七龙村丧仪“夕奠灵”的【送行词】与“家奠”、“朝奠灵”与“堂奠”、“告祖宗”与“告祖礼”的内容相似以外，其他仪节形式与内容均不同。比较而言，现在儒教丧仪形式与内容更为丰富、繁杂。

据礼生蒋月加、刘应龙以及周仁章[③]言，“文革”期间，道教、佛教的活动都被禁止，唯有儒教活动尚得维持，乡民做丧事仍请儒士喊礼。当年的礼生也顺应形势改变仪节称谓或内容，如“渡桥改为登高，开方改为通程，重写的新词里面没有神鬼字样出现”[④]。笔者在周仁章[⑤]家中见到传承自“文革”时期的科书，上面盖有“湘阴县南阳乡农民乐队”的章，以此通过审查。周先生所藏科书记录的仪节和内容与笔者在七龙村所见多为相同。

在三天的儒教丧仪中，笔者不失时机地与礼生们交谈，诸位儒士陆续说出儒教自 1949 年后的众多延续与变化，分类展现如下：

**执仪者：**礼生是德高望重的人，不是任何人都能做的。他（张慕虞）就是个有能

① 现保存在中国艺术研究院图书馆。

② 其内容亦有差别，当年绕棺时，礼生主要唱【朱子诰】，还可以选唱【望空歌】、【醒世歌】、【薤露歌】、【踏踏歌】、【阳关三叠】、【浪淘沙】等，七龙村在绕棺时唱【绕棺叹亡月令】。

③ 曾为儒士后改做佛士。

④ 口述者：周仁章，2009 年 10 月 20 日。

⑤ 周仁章，家传儒教，20 世纪 80 年代后改学佛教丧仪，现为佛教丧仪执仪者。

力的，得到大家信任。（丧仪中）我们主要用文书，所有文书写好，天天写要写半个月。文书主要还是在讲道理。像我们这些读新书的有的也没法理解，还是要老先生解释。①

我父亲是教私塾的，“文革”就不好了，斗没有斗，闲在家。②

以前我们都是从小耳濡目染，现在学我们儒教的年龄最年轻的是40岁，有两个40多岁的。③

我们和佛教、道教（执仪者）都一起做过（丧仪），比较少，一年可能有一两次。和道教一起（做），我们在屋里灵台，他们在外面院子，和佛教一起做，他们在楼下，我们在楼上。这要看孝家是不是要两家一起做。④

**仪节与行为：**我们儒教在湘阴文化局是备了案的，我们不是迷信，是超度。正气歌可以祛邪扶正。门上贴的文公正气的白纸也可以退煞，煞还是要去的。⑤

今天不迎荡秽，以前没有冰箱，迎荡秽将军可以驱邪扶正，清洁，保持尸体不腐。现在有冰箱，可以迎也可以不迎。⑥

穿花是创造的，儒教以前不穿花。转莲和游狱是我们这一班人加上去的，有十多年了。现在教门之间都是竞争，不赢就败下去了。我们要和佛教、道教竞争才能存在下去。我们做这个（儒教丧仪式）比佛教累，他们轻松些。⑦

以前都是孝家磕头，现在磕头减少，改为一揖、二揖、三揖。孝家也要求改。⑧

**唱腔与伴奏：**文书唱腔都是从老本传来的，只有添的，没有减的，也有改的。儒教没有九板十三腔，诗腔有快中慢，南岳调、益阳偈子、长沙偈子、转莲调。现在可以加花鼓戏、佛教的（调子），有的是自己心里会的调子。词都是一样的，可以换腔调，高腔唱得，昆腔也唱得。这个调子（转莲中的昆腔）是我们创造唱起来的。⑨

以前礼生是有文化的，不做吹打。近十年我们创造了这套锣鼓，礼生也做吹打了。本县只有我古塘有这个唢呐。否则儒教就要失传了。⑩

以前吹得不好，打得也不好，后来我们自己配吹打、写唱、写文、配唱腔。我们不唱亲戚们就不看，显得冷清。我们要创造一些东西，把儒教继续下去。⑪

① 口述者：刘应龙，2009年10月19日。
② 口述者：张慕虞，2009年10月17日。
③ 口述者：张德仁，2009年10月17日。
④ 口述者：易碧仁，2009年10月19日。
⑤ 口述者：刘应龙，2009年10月17日。
⑥ 口述者：张德仁，2009年10月17日。
⑦ 口述者：蒋月加，2009年10月17日。
⑧ 口述者：张德仁，2009年10月18日。
⑨ 口述者：蒋月加，2009年10月18日。
⑩ 口述者：刘应龙，2009年10月19日。
⑪ 口述者：蒋月加、刘应龙，2009年10月19日。

参加此次儒教丧礼的执仪者如下：

表2 执仪者名录

| 姓名 | 年龄（岁） | 住址 | 家传 | 丧礼中担任的职责 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 张慕虞 | 65 | 古塘乡七龙村 | 祖上两代 | 喊礼、唱、念、打锣鼓 |
| 张德仁 | 59 | 古塘乡江洲村 | 祖上两代 | 喊礼、唱、念、打锣鼓 |
| 易碧仁 | 76 | 古塘乡七龙村 | 无 | 喊礼、唱、念、打锣鼓、看风水 |
| 刘应龙 | 55 | 古塘乡王家坝 | 无 | 喊礼、唱、念、打锣鼓、吹唢呐 |
| 蒋月加 | 63 | 湘临乡湘资村 | 无 | 喊礼、唱、念、打锣鼓 |
| 陈伯钧 | 59 | 古塘乡古塘村 | 无 | 喊礼、唱、念、打锣鼓、吹唢呐、拉二胡 |

儒士们与笔者接触的其他信仰丧仪个案中之执仪者颇有不同，他们会执着于仪式文书中所用字、词。如此次丧仪的第二天，陈伯钧问张慕虞“食案”和“奠案”有什么区别？张儒士说只有食案，没有奠案，陈儒士不以为然。第三天吃晚饭时，张慕虞在纸上写了两个词：“布席”和“佈席”，他认为应该用前者，蒋月加认为应该用后者，引起全席在座者的讨论，气氛热烈，随后还讨论了“执事者”等用词问题，有人提出自己的观点，以“是师傅教的”作为佐证，立刻有人说出相反的观点，并言“那就是你师傅教错了”。笔者以此两例期望说明，儒士们在对神、鬼、人表述时，持有审慎和执着的态度。

笔者拟在三维仪式空间（物质、意识、关系）[①] 中，记录仪式过程与用乐，分析仪式结构与音声结构的特征和关系。具体而言，物质空间是由物质构成的、呈现各种音乐表演行为的空间，它具体又可分为自然地理空间和人为建构的场所两种。意识空间是指执仪者通过音乐、器物、行为等象征符号在意识中建构的秩序、结构或场景。关系空间是执仪者以音乐表演行为建构起的关系网络，包含社会关系、信仰关系、行为关系等多种形式。

本课题关注执仪者究竟以何种音声形式和内容，同天神、地府神、地方神、家神、亡魂、邪灵、人沟通、交流、供奉、超度。笔者亦称此关注点为音声表述的方式与结构特点。第一部分将在物质空间展现作为世俗之人所见仪式进行过程与音声表演形式与内容；第二部分将在意识空间展现执仪者力图以音声表述的神圣含义；第三部分将在关系空间中分析音声对象化的表述形式与内容，归纳出音声表述的段落结构和构成结构的元素，以此展现执仪者以音声与神、鬼、人对话的方式与特点。

---

① 对于仪式空间的三维层面：物质空间、意识空间、关系空间，笔者已在《空间：仪式音乐分析中的一个维度》(2006)、《灵验的音声：浙江富阳龙门镇元宵节仪式音乐研究》(2008)、《仪式空间中的音乐表演：以安徽祁门县马山村丧葬仪式为例》(2010) 中给予定义和阐释，并以物质空间、意识空间、关系空间对个案给予详细分析。

## 一、物质空间：仪式过程与音声表演

**10 月 17 日**

仪节一："开坛"

13:20—13:35 礼生们奏【开坛锣鼓】，唢呐奏【凡调大开门】。一番吹打后，蒋月加为礼生，着长衫、戴礼帽、手执双神幡，领孝子在门内神坛前三作揖，喊【文坛会请】四句，接唱【开坛词】，唢呐奏【长沙偈】伴唱，蒋礼生领孝子面向神坛、门外、灵台作揖，洒酒入地；接唱【请香词】，唢呐奏【普天娥】，蒋礼生向神坛敬香；蒋礼生在神坛前执杯唱【请水词】，唢呐奏【普天娥】；接唱【洒净词】，唢呐奏【昆腔】，蒋礼生在门内神坛前洒净水；最后双手执三根香，与陈伯钧对喊【炉焚宝木】四句偈，孝子跪神坛前上三炷香。礼生们奏【收坛锣鼓】，唢呐吹【凡调大开门】，蒋月加脱长衫、礼帽。

仪节二："告祖宗、告司命、告门神"

灵台与神坛之间新设一坛，置香烛、酒、茶、肉、鱼、蛋等供品。

14:22—14:32【开坛锣鼓】后张德仁喊【告祖宗词】，接喊"初献香、亚献香、三献香；一拜、再拜、三拜；初献酒、亚献酒、三献酒"，孝子跪新坛前，献香、叩首、献酒。陈伯钧以【文腔】念【告祖宗文】。张慕虞焚神钱后跪坛前，以红笔书"元亨利贞"符，以双红烛在纸上书"忠"字，烛泪滴在纸上，封禁鬼煞。张德仁令孝子跪于坛前，喊"一拜、再拜、三拜"，起身将【告祖宗文】焚于门口。礼生的祭拜行为，以锣鼓伴奏。

14:32—14:37 张德仁喊【告司命词】，接喊【三献香】、【三拜】、【三献酒】，孝子跪新坛前，献香、叩首、献酒。陈伯钧以【文腔】念【告司命文】。张德仁喊"叩首、叩首、叩首"，孝子跪于坛前叩首。

14:37—14:41 张德仁喊【告门神词】，接喊【三献香】、【三拜】、【三献酒】，孝子跪新坛前，献香、叩首、献酒。陈伯钧以【文腔】念【告门神文】。张德仁喊【三叩首】，孝子跪于坛前叩首。【收坛锣鼓】后，张、陈二礼生脱长衫。

仪节三："成服"

14:57—15:03 张慕虞、刘应龙着长衫为礼生，众亲属着孝服站在门口。【开场锣鼓】后，张慕虞喊【三献礼】，当喊到"大乐初吹"、"大乐再吹"、"大乐三吹"时，唢呐分别奏【哀哀调】、【凡调大开门】、【上字调大开门】各一句。当喊到"小乐初奏"、"小乐再奏"、"小乐三奏"时，二胡奏花鼓戏中的小过门。当喊到【三献香】、【三叩首】、【三献酒】时，孝子领众亲属跪于灵台前献香、叩首、献酒。众乐停，刘应龙以【文腔】念【成服文】（白色）。念毕，一边向棺材和跪地亲属"撒孝米"，一边向亡者和孝子说吉祥之语。

15:03—15:07 锣鼓段后，蒋月加唱【蓼莪诗】、【渭城曲】，唢呐奏【诗腔】，每句间奏锣鼓段。唱毕，张慕虞喊【三稽颡】，众亲属伏地三叩首，遂起身散去，唢呐奏【凡调

大开门】一句结束。

仪节四："迎社主；迎庙王；迎城隍"

15:25—15:31张德仁为礼生在神坛前喊【三献香】、【三献酒】，孝子跪坛前，献香、献酒，唢呐奏【哀哀调】。蒋月加以【文腔】念【迎社主文】，孝子跪听，接唱【迎社主词】，唢呐奏【高昆腔】伴唱，香烛将文拿至门外焚化。唱毕，唢呐奏【三送娘】，张德仁喊【三叩首】，孝子跪地磕头。

15:31—15:37张德仁喊【三献香】、【三献酒】，孝子跪坛前，献香、献酒，唢呐奏【三送娘】。蒋月加以【文腔】念【迎庙王文】，孝子跪听，接唱【迎庙王词】，唢呐奏【浪淘沙】伴唱，香烛将文拿至门外焚化。唱毕，二胡奏无名小曲，张德仁喊【三叩首】，孝子跪地磕头。

15:37—15:42张德仁喊【三献香】、【三献酒】，孝子跪坛前，献香、献酒，唢呐奏【无名哀调】。蒋月加以【文腔】念【迎城隍文】，孝子跪听，接唱【迎城隍词】，唢呐奏【高昆腔】伴唱，香烛将文拿至门外焚化。唱毕，唢呐奏【三送娘】，张德仁喊【三叩首】，孝子跪地磕头，奏【凡调大开门】锣鼓收场。

仪节五："告隅道"

香烛将隅道神位贴在棺材周围，抹上猪血，棺材上置五方隅道神位。

16:19—16:35易碧仁着长衫，立于灵台前喊"招魂开路"。喊毕，唢呐奏【风入松】接喊【三献酒】，刘应龙念【告五方隅道文】。锣鼓段后，易碧仁分别行至棺材右侧与左侧，香烛将猪血碗及插有线香与红烛的米桶置于地上，蒋月加与刘应龙依次对唱【告五方隅道词】之"东、南、西、北、中央"，唢呐奏【诗腔】。易碧仁喊【三揖】，回到灵台前，唢呐奏【风入松】，易碧仁喊【三揖】，香烛焚神钱，洒酒入地。唢呐奏【哀哀调】。礼成，众礼生脱长衫。

仪节六："庙社辟路、告追亡使者"

17:29—17:38晚饭后，众礼生穿上长衫，蒋月加手执招魂幡，令孝子捧灵牌，在香烛的引导下，众人前往村头的大桥。一路上间隔摆放有小火堆，锣鼓伴唢呐奏【请灵引】。来到桥头，礼生在土堆上设社主、庙王、追亡使者牌位，将灵牌置于牌位前，供香烛，令孝子跪于地，蒋月加唱【告追亡词】，唢呐奏【普天娥】伴唱。接喊【三献酒】，刘应龙接念【告庙王、社主文】。易碧仁喊【三献酒】，蒋月加焚庙王、社主牌位后，张德仁念【告追亡文】，易碧仁接念【追亡扎】（白文）。香烛将【告追亡文】、【追亡扎】与追亡使者牌位一同焚化。唢呐奏【凡调大开门】随众人回到亡者家中。孝子将灵牌放回灵台，作揖行礼。

仪节七："祭冥王"

门外场院中新设三坛。正中为"赦罪台"，上供"冥京各殿朝王位"、"右殿焰山王

位”、“右殿西济王位”，下供“一殿秦广王位”、“二殿楚江王位”、“三殿宋帝王位”、“四殿伍官王位”、“五殿阎罗王位”、“六殿卞城朝王位”、“七殿泰山王位”、“八殿平等王位”、“九殿都市王位”、“十殿转轮王位”，供香与白烛。

左侧坛上供“二十四位诸天尊神位”，中间挂“谨遵儒礼”字幅，下供“菩提树神之位”、“啊唎咘喃神位”、“摩利支天神位”、“日宫尊天神位”、“月宫尊天神位”、“星宫尊天神位”、“阎罗尊天神位”、“功德尊天神位”、“持国尊天神位”、“帝释尊天神位”、“多闻尊天神位”、“韦驮尊天神位”，供香与白烛。

右侧坛上供“南北斗宿星君神位”，中间挂“文光普照”字幅，下供“南天府星君神位”、“天梁星君神位”、“天同星君神位”、“天相星君神位”、“七煞星君神位”、“贪狼星君神位”、“巨门星君神位”、“禄存星君神位”、“文曲星君神位”、“廉贞星君神位”、“武曲星君神位”、“破军星君神位”，供香与白烛。

18:31—18:37【开坛锣鼓】后，蒋月加着长衫、礼帽，执招魂幡立于灵台前，唱【请灵开路词】，唢呐奏【浪淘沙】，令孝子捧灵牌，二人徐行至“赦罪台”前，蒋月加喊【三揖】、【三献酒】，孝子将灵牌放于坛上行礼。锣鼓后，刘应龙念【设冥京文】。

18:37—19:13 蒋月加执招魂幡引孝子捧灵牌，率手执线香的众亲属，在赦罪台前跪唱、在灵台前立唱、在赦罪台前立唱【解结词】，如此重复12遍，唱完36段【解结词】，每段唱词间奏锣鼓，唢呐奏【无名腔】伴唱。在赦罪台前，孝子跪地，蒋月加取末端拴有神钱的线绳打上活结，由孝子拉住神钱，随着叩头向下的动作拉开绳结。

19:13—19:15 蒋月加引孝子在赦罪台前唱【忏悔词】，唢呐奏【渔鼓道情调】。每唱一句，作揖行礼。

19:15—19:17 蒋月加引捧灵牌的孝子回到灵台前，孝子跪地，蒋月加喊【三献酒】、【三稽颡】，张慕虞在灵牌前斟酒，孝子磕头。唢呐奏【打锣腔】结束。

### 仪节八："拜诸天"

19:57—20:24 张慕虞引孝子立于左侧二十四诸天尊神坛前，神位前燃6支白烛，以米圈烛底，喊【三揖】、【三献酒】，唢呐分别奏【风入松】、【凡调大开门】、【上调大开门】各一句，刘应龙接念【设诸天文】。张慕虞喊【三揖】，与刘应龙、孝子各执一炷香，在坛前绕行一圈后，张礼生与刘礼生对唱【诸天词】，前20段，唢呐奏【普天娥】，后4段，唢呐奏【高昆腔】。在每段唱腔演唱过程中，两位礼生与孝子绕坛一周，并在坛前鞠躬行礼。张慕虞喊【三献酒】、【三揖】，唢呐奏【上调大开门】，锣鼓声中礼生脱长衫。

### 仪节九："拜南北斗"

21:00—21:20 刘应龙引孝子立于右侧南北斗宿坛前，坛上燃六支白烛，以米圈于烛底。喊【三揖】、【三献酒】，唢呐奏【凡调大开门】。蒋月加接念【设斗宿文】。刘应龙与蒋月加手执一炷香，对唱【南斗词】和【北斗词】，唢呐奏【南岳调】伴唱，孝子于坛前跪听。每段唱腔之间奏锣鼓，共15段。唱毕，刘应龙喊【三献酒】、【三叩首】，锣鼓伴唢

呐奏【打锣腔】结束。

仪节十："夕奠神、夕奠灵、安坛"

21:31—21:33【开坛锣鼓】后，张德仁在门内神坛前喊【三揖】、【三献酒】，唢呐吹【诗腔】，孝子行礼，陈伯钧献酒后接念【夕奠众神文】。张德仁接喊【三揖】。

21:33—21:36 两位礼生引孝子来到灵台前，张德仁喊【三献香】、【三稽颡】、【三献酒】，唢呐奏【诗腔】，孝子献香、磕头，跪听陈伯钧读【夕奠灵文】（白文）。张德仁喊【三稽颡】，孝子磕头后起身。

21:36—22:00 两位礼生引手执一炷香的孝子及众亲属绕棺，张德仁与陈伯钧对唱【绕棺叹亡月令】，共 12 段唱腔，唢呐奏【诗腔】。唱毕，众亲属脱孝衣散去，孝子跪灵台前，张德仁喊【三稽颡】，孝子磕头。

22:00—22:01 两位礼生引孝子来到门内神坛前，三人各手执一炷香，在坛前绕行一圈，陈伯钧念【朱子诰】安坛后，结束全天科仪。

**10 月 18 日**

仪节十一："朝奠神"

6:31—6:37【开坛锣鼓】后，唢呐奏【凡调大开门】，张慕虞引孝子立于门内神坛前喊【三揖】、【三献酒】，孝子作揖，蒋月加念【朝奠众神文】。张慕虞喊【三揖】，孝子作揖后，锣鼓伴唢呐奏一句【凡调大开门】。

仪节十二："朝奠灵"

7:14—7:19 早饭后，张德仁引孝子立于灵台前喊【三献香】、【三稽颡】、【三献酒】，孝子在灵台前行礼，蒋月加为亡者献酒，并拿筷子在灵台供品上夹沾一番，接念【朝奠灵文】（白文）。张德仁喊【三稽颡】，锣鼓伴唢呐奏【凡调大开门】。

仪节十三："请水"

7:31—7:47 蒋月加将一个装满水的瓶子放在灵台上，唱【请水词】，唢呐奏【普天娥】。众人在香烛引导下，蒋月加手执招魂幡，其他礼生奏锣鼓、吹唢呐，有亲属抬大锣、大鼓，拿着旗、幡，引孝子及众亲属前往村头的七龙桥上。香烛在桥头土堆上设"河伯水府神位"，神位前供三炷香、两支红烛，将装满水的瓶子放在旁边，唢呐奏【凡调大开门】。蒋月加执招魂幡与刘应龙对喊"炉焚宝木"四句偈后，喊【三献酒】、【三揖】，刘应龙念【告河伯请水文】。蒋月加唱【告河伯词】，唢呐奏【长沙偈】。众人回到亡者家中。蒋月加拿着装有净水的瓶子，唢呐声中，一边唱【洒净词】，一边将水洒在树枝上，再洒于神坛前、灵台上、棺材周围、神坛上，唢呐奏【哀调】，锣鼓声中结束。

仪节十四："望告文公先师"

丧家场院中央摆放祭桌，上置一对红烛、三炷香、三个酒杯，左侧设鼓乐所，右侧前设读祝所，后设酒樽所。

8:15—8:31 通赞礼生张德仁喊“行奠先师礼，执事者各司其事，陈设布席，司乐者，鼓初严，鸣金初匝，大乐初吹，小乐初奏，大爆初声”。司鼓者陈伯钧敲一通鼓，司罗者易碧仁击一通锣，刘应龙以唢呐吹一句【凡调大开门】，陈伯钧用二胡拉一句【孝曲】，香烛燃一小串鞭炮。

张德仁接喊“鼓再严，鸣金再匝，大乐再吹，小乐再奏，大爆再声”。上述三位司乐礼生又先后演奏大鼓、大锣、唢呐、二胡，香烛放一串鞭炮。

张德仁再喊“鼓三严，鸣金三匝，大乐三吹，小乐三奏，大爆三声，金鼓合作，奏小乐”。上述三位司乐者又依次演奏后，香烛燃鞭炮，众人奏锣鼓段，接陈伯钧以二胡奏【孝曲】。

引赞礼生蒋月加喊“行献香礼。后学就位，代告率丧主旁跪，诣香案前跪，初献香，亚献香，三献香，叩首、叩首、叩首，兴。再跪，叩首、叩首、叩首，兴。三跪，叩首、叩首、叩首，兴”。主祭者张慕虞跪在香案前献香，行三跪九叩首礼。

通赞礼生张德仁喊“行初献礼。诣酒樽所，司樽者开幂酌酒。司爵者捧爵，诣先师神位前，跪，初献酒，亚献酒，三献酒。读祝生诣读祝所，跪，读祝文”。蒋月加往香案上的三个酒杯内斟酒，然后跪读【告文公请印文】。

张德仁喊“后学执朱笔书文公丧礼。乐止齐鸣金鼓”。此时二胡停止了演奏，在锣鼓声中，主祭者张慕虞以毛笔蘸红墨汁，在三张白纸上先书“文公丧礼”、再书“天地正气”、后书“青气赤气正气”，加盖“文公印章”，手执双红烛，在三张白纸上悬空书写“中”字，让红烛泪滴在纸上，心中默念【正气歌】。

张德仁与蒋月加对喊“一跪，叩首、叩首、叩首，兴；再跪，叩首、叩首、叩首，兴；三跪，叩首、叩首、叩首，兴”。主祭者张慕虞行三跪九叩首礼。

张德仁接喊“执事者接先师授后学诣文坛升神座，齐鸣金鼓乐”。在锣鼓声中，张慕虞将三张盖有文公神印的白纸分别贴在门内神坛上、灵台上、丧家大门门楣上。

### 仪节十五：“献宝”

此时在丧家大门外新设一坛，供冥京十二殿各朝王的神位，在门内神坛上增设冥京十二殿总神位。

9:07—9:31 锣鼓及唢呐奏【昆腔引】后，张慕虞立于坛前喊【三献酒】、【三揖】。喊礼过程中，来了几位吊唁亲友，鞭炮声几乎掩盖了喊礼声，然而仪式照常进行。张德仁接念【正祭冥王献宝文】。张慕虞喊【三揖】，与张德仁各执一神幡对唱【正祭冥王献宝词】。在10段唱腔演唱过程中，两位礼生分别将“香、花、灯、水、果、茶、食、宝、珠、衣”10样物品献于门外神坛上。其中【摘香】、【摘花】、【摘灯】、【摘水】，唢呐奏【诗腔】、【摘果】、【摘茶】、【摘食】、【摘宝】、【摘珠】、【摘衣】、【献香】、【献花】、【献灯】、【献水】、【献果】、【献茶】、【献食】、【献宝】、【献珠】、【献衣】，唢呐奏【普天娥】。献毕，张慕虞在门内神坛前喊【三揖】，孝子行礼后，锣鼓伴唢呐奏【打锣腔】

结束。

仪节十六："正祭灵"

10:00—10:16 丧家场院中已摆上 10 桌酒席，亲友们围坐、等待正祭灵仪式。在门内神坛前特设一桌酒席，桌上置亡者灵位、香烛、米饭、菜食。张德仁喊【三揖】、【三献香】、【三献酒】、【三稽颡】，亡者直系亲属跪在酒席前行礼，礼生刘应龙斟酒，以筷夹、沾饭菜，唢呐奏【哀哀调】，接念【正祭灵文】，孝子、孝孙跪听。张德仁唱【慰亲词】，唢呐奏【文腔】，喊【三揖】，唢呐奏【凡调大开门】，亲属在吹打声中脱去孝服、吃午饭。

仪节十七："转莲"

在门外场院东侧设莲台，前供接引真人神位，置香烛。场院中央摆放 9 张条凳，分别供"上品上生、上品中生、上品下生、中品上生、中品中生、中品下生、下品上生、下品中生、下品下生"九品莲牌位，置供品，各燃一炷香、一支白烛。

13:53—15:02 众礼生奏【开坛锣鼓】，孝子、孝媳、孝孙着孝服，各执一炷香，集中在门外场院。张德仁为礼生，立于莲台前喊【三揖】、【三献酒】，蒋月加念【转莲文】。张德仁喊【三揖】，遂执招魂幡引孝子们在九品莲牌位之间穿行。

张德仁引孝子分别立于"下品下生莲"、"下品中生莲"、"下品上生莲"、"中品下生莲"、"中品中生莲"、"中品上生莲"、"上品下生莲"、"上品中生莲"、"上品上生莲"牌位前，与坐在莲台边的蒋月加对喊【引莲台词】，蒋月加分别唱【转莲词】之"安、养、国、莲、池、会、极、乐、界"，唢呐分别奏【普天娥】、【诗腔】。张德仁在牌位前鞠躬，引孝子穿行于牌位期间，分别唱【转莲词】之"孝、悌、忠、信、礼、义、廉、耻、仙"字，唢呐分别奏【二板普天娥】、【快板普天娥】，行至莲台前立定，有礼生将写有"李公春求魂位"的红色纸条分别贴在莲台一至九级的位置。蒋月加分别唱【"一、二、三、四、五、六、七、八、九"级莲台词】，张德仁唱最后一句，唢呐分别奏【高昆腔】、【昆腔】、【诗腔】、【普天娥】。

孝子示意其他人散去，独与张德仁依次来到九品莲台前，分别唱 9 段【撤莲台词】，每唱一段，放倒牌位，灭香烛，唢呐奏【快板普天娥】，最后回到莲台前，喊"一揖、再揖、三揖"，孝子鞠躬，锣鼓伴唢呐奏【凡调大开门】结束。

仪节十八："赦罪"

15:44—16:00 蒋月加在灵台前喊礼后，将灵牌交于孝子手中，由孝子拿到门内神坛上喊【三揖】、【三献酒】，孝子跪下行礼，张德仁念【赦罪文】。蒋月加与刘应龙对唱【解结词】，唢呐奏【诗腔】。每唱一句，刘应龙将手中的线绳打成活结，由孝子拿住一端，在跪地磕头的同时，拉开线结。

16:00—16:11 刘应龙唱【解结三十六条罪】，蒋月加以二胡奏【快诗腔】。在锣鼓伴

奏下，蒋月加唱【忏悔词】节奏为【垛板】。孝子与刘应龙在一旁鞠躬叩首。锣鼓声中礼生脱礼服。

仪节十九："催亡"

16:30—16:37 众礼生奏锣鼓，引捧灵位的孝子及亲属来到七龙桥头，在土堆上设追亡使者位、庙王、社主牌位以及灵位，摆放供品及香烛。蒋月加手执招魂幡简短喊礼后，张慕虞念【告追亡使者文】，易碧仁念【催亡牒】。蒋月加喊【三揖】、【亡者回家受祀】，遂执招魂幡，引孝子捧灵位往亡者家中走。路上，唢呐奏【凡调大开门】。孝子进家门前，面对灵台鞠躬三次，将灵牌安置好后，众人准备吃晚饭。

仪节二十："谢神"

18:18—18:23 张德仁领孝子在灵台前喊【三揖】、【三献酒】，蒋月加念【谢天京三界文】，张德仁接喊【三揖】、【三献酒】，锣鼓段后蒋月加念【谢隅道】，张德仁喊【三揖】、【三献酒】，锣鼓段后张德仁与蒋月加对唱【安奠五方词】，锣鼓伴唱。演唱过程中，蒋月加围着棺材分别置香烛，焚化东、南、西、北、中五方神位，张德仁执招魂幡鞠躬送神。

仪节二十一："告五方引使"

场院东侧设"孟婆亭"，从右至左依次设孟婆尊神位、五方引魂使者位、监桥尊神位，左书鬼门关，右书阎罗殿，坛上置监桥童子神像。场院西侧设"望乡台"。场院中的五个方位分别设东方青衣童子神位、南方赤衣童子神位、西方白衣童子神位、北方黑衣童子神位、中央黄衣童子神位，挂相应颜色的布。五方童子神位前均供香烛。18:30，丧家大放礼花、鞭炮。

18:36—19:00 易碧仁在五方引魂使者神位前引孝子喊【三揖】、【三献酒】，张慕虞念【告五方引使文】。唢呐奏一句【凡调大开门】，易碧仁引孝子分别来到东、南、西、北、中央五方青、赤、白、黑、黄衣童子神位前喊【三揖】、【三献酒】，张慕虞分别唱【告引魂开方使者词】之"东、南、西、北、中央"，唢呐分别奏【高昆腔】、【普天娥】。最后回到五方引魂使者神位前喊【三揖】，锣鼓伴唢呐奏【凡调大开门】结束。

仪节二十二："游狱、破狱"

此时场院内已撤去五方童子神位，在"孟婆亭"与"望乡台"之间的地上画"黄河图"，每个转角处均摆有彩纸盛沙插献香烛。

19:06—19:30 张德仁在"孟婆亭"前引孝子喊【三揖】、【三献酒】，蒋月加念【破狱文】。张德仁手执招魂幡喊【三揖】，与手执双神幡的蒋月加、吹唢呐的陈伯钧引手捧灵牌的孝子以及各拿一炷香的直系亲属，在黄河图中游走。此过程中，张与蒋对唱【轮回亭词】、【绕狱词】、【破狱词】、【撤轮回亭词】，唢呐奏【慢诗腔】。唱毕，众亲属散去，蒋月加独引孝子来到孟婆亭前喊【三揖】，锣鼓伴唢呐奏【风入松】结束。

### 仪节二十三："告孟婆"

仪节开始之前，亡者的几位孙辈女性亲属在望乡台前围着火盆，跪烧纸钱，每烧一张，叩首三次，一直到仪节结束。

19:40—19:54【开坛锣鼓】后，张慕虞引孝子在孟婆亭前喊【三揖】、【三献酒】，张德仁念【告孟婆文】。张慕虞将灵牌放在"孟婆亭"上，燃白烛，喊【三揖】，反身引孝子来到"望乡台"前，与张德仁对唱【望乡台词】，唢呐奏【诗腔】伴唱。唱毕，两位礼生引孝子回"孟婆亭"，张慕虞喊【三揖】，锣鼓伴唢呐奏【风入松】。

### 仪节二十四："收五方"

此时，灵牌由孝子捧至"望乡台"上，场院中重设五方童子神位。

20:00—20:09张德仁引孝子在"望乡台"前喊【三揖】，随后引孝子分别前往东、南、西、北、中五方神位前，唱【招魂收方词】，唢呐奏【快板无名腔】伴唱。每至一方唱毕，香烛将所供使者牌位揭下，和神钱一并焚烧。最后引孝子回到"望乡台"前，将亡者灵牌放于台上喊【三揖】，锣鼓伴唢呐奏【风入松】。

### 仪节二十五："穿花"

20:25—20:30易碧仁执旗、蒋月加执扁鼓、张德仁执大锣、陈伯钧执小镲、张慕虞执小镲、刘应龙执小锣，一边演奏，一边变换队形、位置，跑花。节奏越来越快，礼生们的脚步也越走越快，由起初的慢走逐渐转为小跑。此时丧家也在门前的空地上大放烟花、爆竹。亦有丧家亲友擂大鼓助威。此仪节结束后，几位颇有年纪的礼生已是大汗淋漓。

### 仪节二十六："渡桥"

20:51—21:06张德仁引孝子在"监桥尊神位"前喊【三揖】、【三献酒】，张慕虞念【告监桥童子文】。张德仁喊【三揖】，随后两位礼生引孝子及各执一炷香的直系亲属来到设在场院前的"奈何桥"边，绕桥行走数周，两位礼生对唱【绕桥词】，唢呐奏【诗腔】、【普天娥】。绕毕，张德仁引孝子在神位前喊【三揖】，众人散去。

21:11—21:46蒋月加着长衫、戴礼帽、执招魂幡、捧监桥童子神像，引孝子手捧灵牌绕"奈何桥"一周，来到桥的一端，桥上铺白布，众子女在桥的另一端跪烧水钱。蒋月加唱【桥头词】，唢呐奏【高昆腔】。蒋月加与张德仁对念【桥引】，向灵牌唱【桥头榜】，唢呐奏【高昆腔】。蒋月加迈步上桥，孝子捧灵牌随后，唱【渡桥词】前半段，唢呐奏【汉腔】。行至桥中央，蒋月加立于最高端，与张慕虞对唱【参拜五方词】，唢呐奏【高昆腔】，后清唱【叹空词】，陈伯钧击板伴唱。锣鼓段后，蒋月加引孝子下桥，与张慕虞对唱【渡桥词】后半段，唢呐奏【诗腔】。下桥后，蒋月加反身向"奈何桥"抛撒米，念【拆桥词】，众人将桥推倒、拆除。蒋、张二礼生来到场院新设灵台前，将灵牌放在装有米的脸盆中，由孝子捧着，二人对念【沐浴榜文】后，蒋月加执扇、张慕虞拿毛巾合唱【洗尘词】，唢呐奏【快诗腔】，在此过程中一人作打扇状，一人作擦洗状。随后，蒋月加执招魂

幡、捧监桥童子像，引孝子端着放有灵牌的盆来到大门前，放在条凳上，唱【登阶词】、【入门词】、【参神词】，唢呐奏【快诗腔】，此过程中，蒋礼生引孝子捧灵牌进入大门。唱毕，孝子将灵牌放于灵台上，蒋月加喊【三揖】，锣鼓伴唢呐奏【凡调大开门】结束。

仪节二十七："夕奠灵、安坛"

21:52—22:11 张慕虞立于灵台前喊【三揖】、【三献酒】，孝子跪于灵台前，听易碧仁念【夕奠灵文】（白文）。念毕，张慕虞喊【三稽颡】，两位孝子及孝媳跪在灵台前，听易碧仁唱【送行词】，唢呐奏【诗腔】，孝子们叩头后起身散去。孝女、孝婿跪灵台前，听易碧仁唱【送行词】，唢呐奏【诗腔】，孝女们叩头后起身散去。孝孙们跪灵台前，听易碧仁唱【送行词】，唢呐奏【诗腔】，孝孙们叩头后起身散去。此后还有孝侄、朋友等当日来丧家吊唁的所有家属亲友，一一在灵前跪听【送行词】，磕头为亡者送行。

22:11—22:12 张慕虞手执一炷香，引孝子在坛前绕行一圈，念【朱子诰】安坛，结束全天科仪。

**10 月 19 日**

仪节二十八："祭轝神"

6:45—6:52 用于抬棺材的独木巨杠称为"轝"，被安置在铁架上。易碧仁在轝前念【祭轝神文】，手持一碗猪血，默念避煞口咒，绕轝走三圈，用猪血点四周，再手持点燃的神钱，绕轝一周，踢翻轝。此过程中，刘应龙不停地敲大锣。

仪节二十九："朝奠神、朝奠灵"

6:53—7:02 易碧仁立于神坛前喊【三揖】、【三献酒】，孝子行礼，陈伯钧念【朝奠神文】。易碧仁接喊【三揖】。锣鼓段后，易碧仁引孝子在灵台前喊【三献香】、【三稽颡】、【三献酒】，孝子跪行礼，陈伯钧念【朝奠灵文】（白文）。易碧仁喊【三稽颡】，孝子跪行礼，奏锣鼓段后结束。

仪节三十："出殡"

7:42—8:02 易碧仁在神坛前，将令牌放在装有大米的碗上，手执燃烧的神钱在令牌[①]上画符，默念口咒，再以碗托令牌，执燃烧的神钱在棺材四周画符。众人将棺材抬出厅堂，礼生们迅速将门头纸扎、对联、贴在门头的"文公正气"符扯下焚烧，重新贴上"天地正气"符，有人在门口摔碎一只碗。棺材抬至大路边，放在两张长条凳上，有专人将棺材绑在披着彩绸、架有纸扎的轝上。一位中年女性亲属坐在一旁唱"哭丧歌"。

8:02—8:07 易碧仁一边抛撒大米一边大声地念【送行文】。念毕，示意众人可以行路。送柩队伍起行，孝长子执招魂幡、捧灵牌走在最前面，孝次子捧遗像随之，直系亲属着孝服接后，十几位腰扎白布带的村民合力将棺材抬起，数十位亲友跟在后面，香烛挎着篮

① 令牌正面书"奉先敕令"。

子，引张慕虞打小钹、陈伯钧击扁鼓、易碧仁打大锣、刘应龙吹唢呐缓行，最后为一辆三轮摩托车载鞭炮、花圈等物。沿途各家各户在自家门前放鞭炮为亡者送行，孝媳、孝女、孝孙跪地磕头致谢。

8:07—9:36 刚走出 20 米，一户与亡者是舅甥关系的人家在路中央设祭坛，称“拦路祭”，送柩队伍停下，礼生们吹打一句【凡调大开门】后，陈伯钧念【路祭文】（白文），亡者外甥跪听。念毕，送柩队伍再度起行。一路上，各家各户为亡者送行的鞭炮声震耳欲聋。送葬队伍绕行一大圈，最终来到亡者家后院，院中已挖好一处墓穴。易碧仁在墓穴中手托罗盘察看朝向，以大米在墓穴底部画太极图和四卦，立于墓穴头，手执燃烧的神钱默念后，分别放置在阴阳图和四卦上，再默念、作揖后，众人将棺材抬入墓穴，此过程中，刘应龙缓缓地敲着大锣。棺材放入墓穴，易碧仁再次以罗盘校对棺材上摆放方向。众孝亲跪于墓穴尾，易碧仁立于墓穴头撒米，念【赞棺亮坑】。当米撒向众孝亲时，众人张开孝服接米。念毕，众人将孝服上的米抖入墓穴内。两位孝子将孝帽上的长带绕于颈上，在缓缓的锣声引领下，捧灵牌、遗像返回家中。途中，孝子们又将白布长带绕于头上，至家门前，两位孝媳跪在门口迎接灵牌与遗像，安放于堂上。

仪节三十一：“告城隍请公事纂、告白鹤老仙、告文昌司”

9:42—10:00【开坛锣鼓】后，刘应龙立于神坛前喊【三揖】、【三献酒】，孝子着平常服饰行礼，陈伯钧念【告城隍请公事文】，接念【凭文】（白文），刘应龙念【押单】，一位礼生击木鱼伴念。陈伯钧念【地契】后，刘应龙喊【三揖】，神坛上放置三个黄色封包，分别写有“文昌司录府座前收”黄金五两、“程丙山先生收”黄金一锭、“白鹤老仙收”黄金二十两，署名“精一文坛给”，刘应龙念毕封包上的内容后接喊【三揖】、【三献酒】，陈伯钧念【告白鹤老仙文】，刘应龙喊【三揖】、【三献酒】。喊毕，陈伯钧念【告文昌司文】，再念【地契】。刘应龙将上念各文、封包以及书有白鹤老仙、文昌司牌位的红纸一并拿到门外焚烧。

仪节三十二：“谢众神”

10:00—10:05 刘应龙立于神坛前喊【三揖】、【三献酒】，陈伯钧念【谢众神文】。刘应龙将书有城隍、庙王、土地神位的红纸拿出门外焚烧。众人撤下神坛以及四壁上的神像。

仪节三十三：“安祖宗、安司命、安门神”

10:35—10:48 刘应龙立于已撤出神像的神坛前喊【三献香】、【三拜】、【三献酒】，孝子跪行礼，陈伯钧念【谢家堂、司命、门神文】。刘应龙喊【三拜】，孝子跪行礼。礼生撤坛献香烛、墙上祖宗神位。随后，礼生引孝子来到灵台前，刘应龙喊【三献香】、【三稽颡】、【三献酒】，陈伯钧念【入宅文】（白文），刘应龙接念【凭文】（白文），陈伯钧再念【地契】（白文）。礼生将上述文放在灵牌夹层中，待烧灵屋时一并焚烧。

仪节三十四："烧灵屋"

13:45—13:50 众人将纸扎抬至新坟附近，设"火德星君神位"，易碧仁喊【三揖】，孝子行礼，张慕虞念【祭火神文】。易碧仁焚烧火神牌位、【凭文】、【地契】以及纸扎，孝长子敲大锣领孝次子围绕纸扎跑三圈。

仪节三十五："息宅"

14:00—14:10 众人回到孝子家中，此时厅堂正中设祭坛，上列"五方内外土府龙神位"，易碧仁喊【三献香】、【三叩首】、【三献酒】，孝子跪行礼，张慕虞念【奠土文】，易碧仁跪在神坛前，以三支点燃的香头，在一碗大米上画符，再在一碗水上画符。画毕，易碧仁将三支香折断，放在水碗中，撒上几撮大米。两位礼生分别来到贴在四方墙壁上的震宫龙神位、离宫龙神位、兑宫龙神位、坎宫龙神位、中宫龙神位前，将一只盛有猪血的碗放在地上，易碧仁立唱【奠土词】，张慕虞洒酒、撒米，喊【三揖】，孝子行礼，礼生撤神位焚化。易碧仁手执装米的碗，站在大门口，面向场院一边撒米一边喊【赞词】，以三鞠躬结束整个丧礼。

## 二、意识空间：音声内容与仪式境域

**10月17日**

仪节一："开坛"

以"文坛会请，荐拔筵开，儒士虔诚，举扬妙偈"一句，开启为亡者举行的超度科仪。在礼生唱诵中，"群仙此日下凡尘"，礼生献酒祈望群仙"证今朝礼节文"；礼生绕坛三周"仰祈列圣显威灵"，早度亡魂"为仙客"，"劫运消除百福臻"。

赞香为"南山一片木，东山好明香。射向金炉内，共仰化中堂"。赞水为"山溪溪水，溪水堪堪，平地波涛。若问此水生在何处，当在观音净瓶内，水有余音，进行参拜"。

礼生以净水洒向东、南、西、北、中五方，遣青衣、赤衣、白衣、黑衣、黄衣五方童子至五方"荐馨香"、"洒清凉"。

孝子敬香，"炉焚宝木，瓶插时花"，礼生发誓愿"九首投诚，一心奉请"，意在"为亡者进超度"。

仪节二："告祖宗、告司命、告门神"

以【告祖宗词】赞美"祖德永流传，裕后光前"，伏乞祖先"教育儿孙寻正道"，告诉子孙"诗书稼穑后人根"、"忠孝为先"、"赫赫仰家亲，善字当头，勤劳忠厚在人为，正大光明谋幸福，祖训毋违"。

以【告祖宗文】先赞美"祖德流芳，永护炽昌之庆"，再向祖先禀告亡者丧葬殡殓之事："孙枝弗禄，陡生不测之忧。今以嗣孙李春求，不幸……弃世……原系七龙寺庙社宇下生长人氏，享寿81岁。致奠于庭……并于是日焚化冥赀，虔诚不腆，昭告维寅。"祈望

祖先“吉星高照，凶煞潜藏，缄封百口，受福无疆”。再以“元亨利贞”符封禁凶煞、缄默百口。

以【告司命词】描述司命职责、称赞司命公允：“大德协离明，位列府君，稽察善恶奏天庭，祸福吉凶如响应，监察尤精。法力最无边，威震九天，恩同雨露庶民沾，富贵存亡归掌握，不易不偏。”

以【告司命文】先描述司命职责“惟神上通天界，下察民情，凡有丧祭，无不传闻”。再禀告亡者之丧葬之事（同上），伏乞司命引导、提携，所谓“神先远跃，引亡者早赴生方。更祈神力提携，望冥途而无阻”。

以【告门神词】描述门神来历、职责、法力：“唐代显忠良，威武刚强，安邦定国姓名扬，护卫门闾封显爵，万古流芳。职责掌晨昏，启闭门庭，驱邪辅正仗神功，护佑亡魂崇正教，存没咸宁。”

以【告门神文】先描述门神职责、法力：“惟神司坚闭之权，出入各须禀命，达出冥之隐，往来无不周知。”再禀告亡者殡葬之事（同上），伏乞门神招魂、迎神，所谓“门开方便，招魂不致徘徊，户启祥光，迎迓诸神陟降”。

仪节三：“成服”

【成服文】为执仪者代孝子向亡者所言。先表父子分离之苦：“痛维吾父，长往太虚，不获少留，实儿之辜。”再述成服之仪，“兹当成服，用先告诸，彩衣变为缞绖，甘脂化为毒脯。”后言孝子哀伤之情：“父耶天耶，何至此乎，肝肠寸裂，号泣悲乎，呜乎哀哉，伏维尚享。”

执仪者“撒孝米”为对亡者的安抚和对亲属的祝福。

礼生念《诗经》“蓼莪”，表述父母之恩；念诗《渭城曲》勾画亲人别离之景。

仪节四：“迎社主、迎庙王、迎城隍”

以【迎社神文】先述社神职责，“惟神驱邪辅正，一方藉以维持，度死济生，四境资为保障。”再禀告亡者弃世时间以及超度所用儒礼之仪，“今以某之于某年某月某日某时弃世，停柩中堂，举行儒礼，一诚欲达，某日告虔，设荐招魂，全赖转施之力，焚香敬酒，用申迎驾之忱。”后发祈愿，请神降临、昭鉴，“伏乞降临，默为昭鉴”。

以【迎社神词】述神力、祈超度、言感激，“社主镇斯方，四境安康，祛邪扶正赖神力，今日恭迎来宅舍，赐福无疆。大德配坤元，黎庶沾恩，超亡度死助权衡，全仗神灵垂默佑，感激无边。”

以【迎庙王文】先描述神之法力，“惟神浩气著于两界，消灾弭患，英灵昭于千载，度死济生。”再禀告亡者弃世时间以及超度所用儒礼之仪（同上），后发祈愿，请神降临，享禋祀、鉴微忱，“仙驾遥临，享其禋祀，神鸾戾此，鉴此微忱。谨告。”

以【迎庙王词】赞神、迎神，“庙貌显崇隆，王道昭明，声名赫濯佑黎民，顶礼恭迎神驾至，度死济生。化育赞乾坤，千载昌隆，恩周四境度亡魂，永杜异端襄正教，王者

之仁。”

以【迎城隍文】先赞颂城隍声名显要、无私化育，“惟神德懋瘅彰，功隆捍御，祸淫福善。著赫濯之声名，礼阴赞阳，普无私之化育。”再禀告亡者弃世时间以及超度所用儒礼之仪（同上）。后祈望神降福临，“抚云车兮早降，居然一路福星；扫风境兮恭迎，共祝万家生福。”

以【迎城隍词】述神之前身为汉室忠良，神之职责为理阴阳、管关防，神之法力为殄灭异端邪说、度死超亡，所谓“汉室显忠良，万古流芳，职司参赞理阴阳，顶礼恭迎神驾至，度死超亡。福主管关防，主宰县堂，死生案牍最周详，邪说异端俱殄灭，敬献馨香”。

仪节五：“告隅道”

礼生在灵台前招魂，请本家宗亲偕亡者前来：“招魂开路，敬请宗亲，偕我亡某，一路徐行，文光普照，俾利遄程。”

礼生引亡魂向东，赞东方“青帝勾芒，今宵华烛放毫光，一片苍旗凭指点，奚事彷徨”。言明东方属木，“此去好风光，甲木苍苍，深山大泽路途长，引接阴灵归故宅，感激弥长。”

礼生引亡魂向南，赞南方“赤帝辉煌，文明世界即仙乡，一路薰风频解愠，直上天堂”。言明南方属火，“此去路途长，丙火煌煌，何愁峻岭与高岗，两足踏开尘世路，便是仙乡。”

礼生引亡魂向西，赞西方“白帝金商，长庚星耀放光芒，前路分明休伫足，好趁新凉”。言明西方属金，“此去有金光，两足忙忙，何愁鸟道与羊肠，一树彩幡云作路，哪怕途长。”

礼生引亡魂向北，赞北方“黑帝冬藏，兰关雪拥马蹄忙，前路崎岖凭指示，莫滞行装”。言明北方属水，“此去朔风凉，海水茫茫，且将神力作舟航，指示阴灵归故宅，乐也无央。”

礼生引亡魂向中央，赞中央“黄帝当阳，平平荡荡有康庄，莫使穷途空痛哭，望断仙乡”。言明中央属土，“此去实无光，地府天堂，黄幡垂引世间亡，领受冥赀兼屋宇，盛德无疆。”最后作揖告谢五方隅道神，以示五方隅道已开通。

仪节六：“庙社辟路、告追亡使者”

礼生以【告追亡词】描述冥途多坎坷，请求追亡使者引导、神灵庇护，“冥路本漫漫，望野招亡，祈求使者莫辞难，渡口关津多阻隔，恳乞追还。今夕敬相求，速往冥途，追亡渡魂莫停留，护佑亡魂归故宅，大沐神庥。”

以【告庙王、社主文】请求二神为亡者指引道路行方便，内容基本同前。

以【告追亡使者文】表明使者法力，“惟神职司奔走，熟悉冥途，渡口关津，无往不利。”再禀告亡者弃世，今夕设儒礼招魂，祈望使者追亡返家，“念泉路之茫茫，不无捍跬，乞神威之赫赫，早为追寻，步风尘而入泉壤，度睡魄而返家庭，冥路杳杳，既荷招

还，谊笃亲亲，尤多戚族用追荐而返本，亦附荐以超魂。”请“高、曾、祖、考、妣大人孺人，及伯叔兄弟，并外戚某某等，上列先灵，统希赴祀”。“伏冀尊神下降泉壤，按册追寻，善果完成，没存佩德”。

最后递给城隍一份申请书【追亡扎】言明“生寄死归，此等之心怀共有，招魂致祭，人情之报本宜然”。禀告亡者弃世、行儒礼招魂。由于“泉路茫茫，恐呼号之莫达；亡魂杳杳，叹归路之难回”，特请神“准赐追亡扎一纸，纵令关河卡隘，俾汲引之无限。阴府冥途，庶李公春求灵之有赖”。

仪节七：“祭冥王”

礼生以【请灵开路词】召亡魂缓步来到赦罪台前，“敬请灵位，式依式凭，徐行缓步，勿怖勿惊。”

以【设冥京文】述十二殿朝王之法力、赞冥王之慈爱，“惟神操生死之权，声名赫濯，掌功过之籍，赏罚森严，顾法纵详明，而心原慈爱，余泽及枯骨，似游西伯之郊，三宥肇放勋，恍在陶唐之宇。”接言亡者弃世，难赴天堂，将往地府一游，“今以李公春求弃世，虽魂升于天，难赴天堂之上，而魄降于地，谅来地府之游。爰备菲仪，望神叩祷，缕陈愚悃，对阙申详。”遂祈冥王包容、庇护，“窃念人非圣贤，孰无过失。惟冀量同天地，莫不包容，沐圣泽之汪洋，地下逍遥，走到尽头皆乐国，被王恩之浩荡，冥途往返，春回有脚出愁城，望丹旐以言旋，宏开觉路，抚白云而返驾，直达家庭。”

礼生唱36段【解结词】列数人世间36桩罪孽，亡者生前可能犯的上述36桩罪孽都借孝子的一次次磕头叩首得以解脱、化解。

礼生在赦罪台前唱【忏悔词】替亡者忏罪、解怨、求赦、盼超，“一忏忏了千般罪；二忏忏了万劫愆；三忏三世冤和孽；四忏谋财害命冤；五忏阎罗宽赦宥；六忏地域化金莲；七忏七伤无挂碍；八忏八难永不缠；九忏九结尽冰释；十忏十劫一扫损；仰仗诸神威力大，超离苦海化熬煎。”

最后在灵台前行三献礼，孝子祭拜亡者之灵。

仪节八：“拜诸天”

礼生以【设诸天文】在“楞严会上二十四位诸天尊神前”，叙述众神之法力，“恭维尊神，位颁念四，本鹰扬而扶豹变，法护灵山，救水火而息刀兵，泽施默相，神光映日，照空碧落三途，宝杵生风，扫尽红尘万里。”再禀告亡者弃世之事和为神奉献的儒礼和玉烛，“今以李公春求弃世，遵行儒礼，祇荐亡魂，虔备玉烛一筵，炳供诸天麾下。”祈望众神赦罪亡魂、佑护孝家，“乞伏仙风缥缈，神来紫竹林中，化雨缤纷，泽及黄泉地下，照四方而明上下，万劫皆空，衍三昧而利岙明，一尘不染，亡者毕生着过失，悉沐冰消，孝子合室之麻光，统希云集。余言不尽，谨此渎闻，敢告。”

以【诸天词】描绘二十四位诸天尊神之装扮、法器与神威。

仪节九："拜南北斗"

礼生以【设斗宿文】呈报于"紫薇垣南北斗宿星君前"，言明南北斗宿星君的职位与法力，"惟神名登帝座，职列天庭，益算添海屋之筹，辉腾南极，声明点昌隆之运，高拱北辰，化福凝祥，济生度死。"再禀告亡者弃世之事以及行儒礼超度之实，"今以李公春求弃世，遵行儒礼，超荐亡灵。"接言祈神超亡佑生的请求，"敬请星君默为呵护，死者乞祈超拔，生者更赖维持，万劫尘缘，用切从宽之祷，千条罪恶，统希赦宥之原。"

接以【南斗词】赞颂南斗六星君的神功、法力，以【北斗词】赞颂北斗七星君的职权、造化，此外还有左辅、右弼二神，

仪节十："夕奠神、夕奠灵、安坛"

以【夕奠众神文】言明神之法力，禀告亡者弃世之事，伏乞众神宏开觉路："惟神济峦利显，庶绩咸熙，送往迎来，迷途广辟。今以李公春求弃世，即夕招魂。伏乞众神宏开觉路，仙乡虽远，引鹤驾以归来，梓里迢远，挽鸾骖而戾止。敬行夕奠，聊进菲仪。同在文坛，统希歆格。敢告。"

以【夕奠灵文】告慰亡者，劝其进食，"鹤唳乌啼，情凄中夜，星稀月落，泪洒残更，昏定无异生前，难亲色笑，进膳岂忘没后。不逮鸡豕，虔晋夕餐，伏维昭格。"

众人围绕棺材，礼生唱【绕棺叹亡月令】，以表一年十二月中孝子思念亡亲之情，

最后以【朱子诰】封坛、护灵、避邪，"徽国文公朱夫子，制为丧礼宜古今，吾儒遵崇钦圣教，异端邪说不敢侵，焚香绕棺周一匝，惟愿精英护厥灵。全受全归无缺陷，依然天地一完人。"

**10月18日**

仪节十一："朝奠神"

以【朝奠众神文】开坛、设道，预告将以家礼奠神，为亡者超度，"一轮旭日，光辉照破迷途，几许晨钟，送响惊开觉路。今行家礼，祭奠尊神，卯酒肃陈，寅功切念。伏冀脱亡魂离苦海，道岸可登，驱邪祟辟异端，文坛永镇。谨奠。"

仪节十二："朝奠灵"

以【朝奠灵文】劝慰亡者进食，"听金鸡之乍唱，问省何从，睹曙色之初分，瞻依倍切，兹当朝奠。祗荐时馐，謦欬如闻。鉴承欢于旭日，音容宛在，冀昭格于几筵。"

仪节十三："请水"

礼生在灵台前以【请水词】赞水，内容同前。在桥头以三献礼祭河伯，以【炉焚宝木】四句偈表明执仪者虔诚之心，再以【告河伯请水文】赞神功、禀丧事、祈福泽，"恩流浩荡，万类借以涵濡，泽沛汪洋，四民资乎利济。今以李公春求弃世，停柩中堂，举行儒礼，虔诚叩祷，敬备菲仪。伏冀余波广及，厚泽频施，取彼玉液之浆，滴出永归安乐，挹此甘泉之露，沾来共沐平康。"

礼生以【告河伯词】言明所请净水有涤垢除尘的神功，“万物沐神功，恩溥群生，职司河伯法无穷。德泽汪洋咸共仰，涤垢除尘。”在亡者家中，礼生以净水洒向东、南、西、北、中五方，遣青衣、赤衣、白衣、黑衣、黄衣五方童子至五方“荐馨香”、“洒清凉”。

仪节十四：“望告文公先师”

礼生以三献礼祭拜文公朱熹，以【告文公请印文】赞颂先师文公，禀告亡者弃世，乞求文公授印撰文，“惟先师规模远大，矩矱昭明，符节合孟氏之书，金玉辩周官之法。今以李公春求弃世，遵行家礼，超荐亡魂。凡诸礼谕必须撰文，敬请印绶，俯赐施行，封号无讹，至宝壮文坛之色，遵行勿替。礼生无假冒之愆，不尽虔诚，曷胜翘企。尚享。”

主祭者默念文天祥【正气歌】“天地有正气，杂然赋流形……风檐展书读，古道照颜色”。以此作为咒语，再书写加盖文公神印的三张符，驱邪扶正。

仪节十五：“献宝”

礼生以【正祭冥王献宝文】向冥京十二殿朝王述说众生受苦、善恶有别，祈求神尊佑护、赏罚分明，“天堂地府，六道自有轮回，鬼界人间，众生受诸苦恼。惟作善作恶之有别，亦行赏行罚之攸分。仰维权尊下土，道末大中。”禀告亡者弃世之事，祈神赦罪、解网、超度，许诺献十宝。

礼生唱【正祭冥王献宝词】，在颂咏所献每件宝物之间，唱赞十二殿朝王的职权、法力，以及描述地狱中有罪之人受惩罚的骇人景象。其中摘香、摘花献于一殿、二殿朝王，摘灯、摘水献于三殿、四殿朝王，摘果、摘茶献于五殿、六殿朝王，摘食、摘宝献于七殿、八殿朝王，摘珠、摘衣献于九殿、十殿、左殿、右殿朝王。

仪节十六：“正祭灵”

亡者接受儿孙祭奠，享用饭食，如【正祭灵文】言：“庚庭鸟影，午座鸡声，菽水堪以承欢。盘餐徒进，椒浆昔曾奉养。瓶磬含哀，事死如生，视膳行日中之礼。奉先思孝，开筵陈席上之珍。觞共涕流，聊祝哽而祝噎。箸随哀举，祈来格以来歆。”

仪节十七：“转莲”

礼生以【转莲文】描述了莲台上的诸般景象，此为殁魂依赖的地方，禀告了亡者弃世之事、用仪之实，“今以丧主之父李公春求弃世，期届初丧举行儒礼，遵文光之教进行祭奠之仪。从古另造莲台，用申报答。”诉说愿望：“伏冀叠叠弥坚，永无骞崩之患，重重巩固，长流庇荫之方。开五色之祥光，神游阆苑，渡六轮之苦，曜灵赴蓬莱。”

【引莲台词】预告安字莲花开，接唱【转莲词】之“安”字，礼生告诉亡魂，“百善孝为先，感动苍天，承欢菽水乐无边，孝字亡魂此处过，稳步青莲。”亡魂步入莲台第一级，“九级踏金砖，风景飘然，瑶台有路谒群仙，万丈云梯初得步，洒脱尘缘。”

亡魂升上莲台第九级，“九级白云开，真个蓬莱，对花不饮任君猜，此日登临回不去，畅饮开怀。”

礼生走到九品莲台前唱【撤莲台词】以收方。

仪节十八："赦罪"

赞美赦罪天尊后，【赦罪文】禀告亡者弃世之事，以香、酒、烟、水作为供品，请求神悔罪消愆。

【解结词】为亡者在神前的忏悔书，忏悔亡者生前的不孝罪行。

【解结三十六条罪】历数了人在世间的三十六种罪孽。【忏悔词】替亡者忏罪、解怨、求赦、盼超。

仪节十九："催亡"

礼生以【告追亡使者文】述神职，禀丧事，祈催亡魂返家受祀。

礼生以湘阴县城隍司的名义发给催亡使者【催亡牒】，此令右给催亡使者，准此。

仪节二十："谢神"

【谢天京三界文】赞美天京三界之神，禀亡者弃世之事，告礼成送谢祈福。

【谢隅道】为述隅道神引途之职，禀亡者弃世之事，告礼成送谢祈福。

【安奠五方词】为述神职，告礼毕，祈神佑庇。

仪节二十一："告五方引使"

【告五方引使文】述神职，禀丧事，祈引亡魂入室。

【告引魂开方词】意在请引魂使者前往东、西、南、北、中五方，向冥王诉说亡者与孝子离别之苦，祈请冥王允准亡魂暂离地府，返家受祀。

仪节二十二："游狱、破狱"

礼生以【破狱文】向冥京各殿朝王乞求引亡者归家受祀，赦亡者早赴生方。

随后，礼生引领亡魂游地狱，【轮回亭词】描绘了孟婆在轮回亭上劝亡者喝迷魂汤的景象。

【绕狱词】描绘了地狱中的鬼魂们因生前罪孽而受各种刑罚的场景，并祈各殿冥王超拔亡魂。

【破狱词】描绘了亡魂在礼生的引领下，来到各殿冥王面前，最终在礼生破狱的法力下，忏悔为良，得道生方。

【撤轮回亭词】描绘了亡者经过礼生破狱，免除了沦为畜类的悲惨境地，但又听闻神仙不接纳，心情烦乱。

仪节二十三："告孟婆"

【告孟婆文】为礼生描绘孟婆亭上的景象，向孟婆禀告亡者弃世之事，请求不要给亡魂喝迷魂汤。

【望乡台词】描述了望乡台上亡魂看家乡的情形，劝亡魂勿喝迷魂汤，并告诉阴间司

掌者，文坛以祭奠礼仪通知其不要向亡魂施汤灌药。

仪节二十四："收五方"

礼生以【招魂收方词】传达至东西南北中五方童子，无论亡者在哪一方，请他们以彩幡接引亡者归故里。

仪节二十五："穿花"

亡魂此时已从阴间返回阳间，进入家门，等待祭祀。

仪节二十六："渡桥"

【告监桥童子文】为请求监桥之神，指引亡者顺利过"奈何桥"，"风景依稀觉，阴阳之有别，桥梁险峻，原善恶之攸分。惟神职有权司，声名赫濯，试问此间趋步，亡者频惊。今以丧主之父李公春求弃世，爰于今夕招复亡魂，方从望乡台上过此蒙庥。而今又遇桥梁，家园未远。伏乞神光默佑，毋令到此徘徊庶几，亡者前行，不改临歧踟蹰。"

礼生以【绕桥词】描绘奈何桥景象，"莫上桥头唤奈何，银光一掷化婆娑，前头本是神仙侣，月里嫦娥听得多……茅屋听鸡声，桥上行人，风霜吹落满天星，云雾沉沉人寂寂，人迹何曾。玩月索明皇，桥现银光，云中有路任翱翔，此地莫非因幻化，令我参详……流水去滔滔，欲渡无桥，前路即是奈何桥，从此渡将桥上过，快乐逍遥。"

礼生以【桥头词】预言善人与恶人在此处的下场，"奈何桥、奈何桥，奈何桥下水滔滔，七寸宽来万丈高，行善之人桥上过，作恶之人水上漂。"再以【桥引】请亡者上奈何桥，"一请亡者上金桥、上金桥；二请亡者上银桥、上银桥；三请亡者过此奈何桥、奈何桥。"

【桥头榜】描绘了奈何桥的造桥渊源与桥上、桥下的景象，"文光普照向上参，桥通东北与西南，天堂地狱不多远，指点人间方寸间。夫桥者，何人所造？张良亲自造；何人巧修装，鲁班巧修装。上有牛头马面，下有蛇蚁成群……不知前面是什么地方所在，此乃名曰，一座奈何桥梁。"

【渡桥词】前半段，描绘了亡者上桥所见的景象。

礼生在桥上以【参拜五方词】向五方神灵拜谢，以古为谚，述说英雄、贤者，殊途同归死的道理。

又以【叹空歌】讲述万事皆为空的道理。

【渡桥词】后半段，描绘了亡者下桥时所见的景象。

礼生以吉言【拆桥】，"日吉时良，天地开张，桥梁拆毁，存没安康。"

【沐浴榜】预示将为亡者沐浴的前因后果，"汲取长江水一盆，丙丁壬癸自调匀。能与亡者除垢秽，整顿衣冠礼至尊。"

【洗尘词】描绘了亡者一路风尘仆仆，儿孙陈汤伺其沐浴的场景，"一路风尘，满面灰垠，敬行洗涤，陟降家庭。前面是家庭，屋舍犹新，儿孙罗列似前生，雁齿初离频驻足，洗净离尘。事死亦如生，劳碌风尘，敬陈汤沐水犹温，洗净前途憔悴像，试与招魂。"

【登阶词】描绘了亡者登阶入室的场景，“魂其登阶兮灵爽归来，儿孙跪接兮泪洒盈腮。中堂致奠兮聊慰岙怀。”

【入门词】描述了亡者进入家门后所见的景象，“下桥举步到家乡，满目凄苍，满眼凄凉，对灵请问莫悲伤，故国风光，故土风霜，一家团聚话衷肠，别绪情长，思念情长，今朝鼓乐闹洋洋，乐也汪洋，乐趣汪洋。”

【参神词】表述亡魂在参拜众神的景象，“手执华幡，导引亡魂，文坛鞠躬忏，恭请尊神，有劳神驾，导引亡魂，魂兮归来，不昧神恩。”

仪节二十七：“夕奠灵、安坛”

【夕奠灵文】为礼生对亡者的悼词，“西山日薄倏又黄昏，陟降庭前如闻謦欬，忆夙驾之归，倏经两日，惟晚之晋聊表寸衷，灯烛依然，犹是前宵景况，杯盘无恙，更增此日凄苍，旨酒载陈，尚祈歆格。”

礼生为孝子、孝女、孝孙、孝侄等亲友，分别向亡者致【送行词】，如为孝子言，最后以【朱子诰】封坛、护灵、避邪，内容同前。

**10 月 19 日**

仪节二十八：“祭轝神”

以【祭轝神文】描述轝之神力，禀告亡者丧事，乞求柩行之安，再以猪血、口咒避煞，踢翻轝表示已去煞。大锣之声意在遮盖向神诉说的口咒之声，以免让鬼知晓礼生意图。

仪节二十九：“朝奠神、朝奠灵”

以【朝奠神文】感谢众神护佑，禀告亡者扶柩归山，祈祷众神继续呵护亡者，“赞襄礼教，虽职位之不同，护佑亡魂谅恩情之悉洽。今以丧主之父李公春求弃世，并于是日扶柩归山。伏乞列神默为呵护，远行若迩，举重若轻，进行朝奠，来格来歆。”

以【朝奠灵文】泣别亡者，“昨日之日兮灵柩问安于中堂，今日何日兮轻车将驾于道旁。泣奠灵之远隔兮悲失怙而断肝肠，出明之异路兮欲睹而其何方。旭日之东升兮对几筵而增伤，备肴馔于笾豆兮称兕觥而奠酒浆。奠父之有知兮祈来格而来尝。”

仪节三十：“出殡”

礼生以令牌、大米、口咒、“天地正气”神符除煞。亲属设路祭为亡者送行。礼生以罗盘确定棺木朝向，再以大米所画太极图和四卦去煞、保佑亡魂入土为安，最后以【赞棺亮坑】安抚入土亡魂、祝福孝子贤孙。在招魂幡的引领下，亡者守灵之魂[①]回到家中。

仪节三十一：“告城隍请公事纂、告白鹤老仙、告文昌司”

礼生以【告城隍请公事文】请城隍福主赐公事文，庇护冥物，差遣夫役，及时发送。

---

① 当地人认为，人死之后仍有三魂七魄，其中三魂各司其职，一魂守灵；二魂守坟；三魂云游四外。

随后将以湘阴县城隍司名义拟就的“凭文”念给城隍听，以核对冥物数量。

礼生再以湘阴县城隍司的名义发给押夫一纸“押单”，令其招领夫役、押送冥物。

礼生向白鹤老仙买冥府之地为亡者盖屋，以念文者礼生陈伯钧之亡父为中保人，立“地契”。

再以【告白鹤老仙文】请白鹤老仙登临收纳孝子准备的黄金，为亡者辟地。

最后以【告文昌司篆文】向文昌司缴税。

仪节三十二：“谢众神”

礼生以【谢文坛众神文】送走此次丧葬仪式中请来的众神，“众神赫声阙灵，济生度死，情岂殊深。今以丧主之父李春求弃世，招魂致奠，全赖尊神。礼成事毕，饯送维寅。伏冀众神驾返寅宫，留恩赐，翘企云程。”

仪节三十三：“安祖宗、安司命、安门神”

礼生以【谢家堂、司命、门神文】安奉家神，请求祖先、神灵赐福、庇护，“祖泽汪洋，宗功浩荡。上通天界，下察民情。威扬斧钺，位镇门庭……礼成事毕，安奠维寅。伏冀绥百福于无穷，合一家而托庇，增门户之光高迎驷马，霭门兰之瑞耀三星。不胜虔祷，伏祈格歆。”

接以【入宅文】替孝子祭奠亡者，“痛维吾父，一疾捐尘念，鸠杖之无依。恨与私而莫报，伸奠默敬，备冥屋、冥赀、栋宇，维新物俱质美……自此消闲，竟日一局清棋，可知兴遣，平时三杯薄酒。”再念“凭文”、“地契”，告诉亡者冥物数量、地契事宜。

仪节三十四：“烧灵屋”

礼生以【祭火神文】向火神祷告，将冥物焚寄给亡者，“惟神职司丙丁，秉乾刚而出，治位隆巳居离，相以调阳。今以丧主也遵行儒礼，超度父灵，造有冥屋、冥赀炳化。兹域香烟起处，大小自叶神奇烈焰烧来器具，合乎运用。经兹陶铸于质于形，焚寄家乡可居可用，申祷告，伏乞誉临。”

仪节三十五：“息宅”

礼生以【奠土文】祭祀土神，收五方龙神，再以祝福之词祈瑞辟煞。

## 三、关系空间：音声表述元素与结构

在意识空间中，音声段落多有明确的表述对象，亦即执仪者通过不同的音声形式与内容与神、鬼、人交流。

**10 月 17 日**

仪节一：“开坛”

击奏 + 吹奏——【开坛锣鼓】 + 【凡调大开门】

**儒士：**形式——独喊；内容——【文坛会请】

**群仙：**形式——吹奏 + 独唱；内容——【长沙偈】 + 【开坛词】

**香：**形式——吹奏 + 独唱；内容——【普天娥】 + 【请香词】

**水：**形式——吹奏 + 独唱；内容——【普天娥】 + 【请水词】

**五方童子：**形式——吹奏 + 独唱；内容——【昆腔】 + 【洒净词】

**儒士：**形式——对喊；内容——【炉焚宝木】

击奏 + 吹奏——【收坛锣鼓】 + 【凡调大开门】

（下文省略标注“表演形式”、“表演内容”，仅以不同字体区别表述。）

仪节二：“告祖宗、告司命、告门神”

击奏——【开坛锣鼓】

**祖宗：**独喊 + 喊礼 + 独念 + （击奏 + 喊礼）——【告祖宗词】 + 三献香、三拜、三献酒 + （【文腔】 + 【告祖宗文】） + （锣鼓 + 三拜）

**司命：**独喊 + 喊礼 + 独念 + （击奏 + 喊礼）——【告司命词】 + 三献香、三拜、三献酒 + （【文腔】 + 【告司命文】） + （锣鼓 + 三叩首）

**门神：**独喊 + 喊礼 + 独念 + （击奏 + 喊礼）——【告门神词】 + 三献香、三拜、三献酒 + （【文腔】 + 【告门神文】） + （锣鼓 + 三叩首）

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三：“成服”

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂：**（【三献礼】：喊礼 + 吹奏） + 独念 + （击奏 + 吹奏 + 独唱 + 喊礼）——（【大乐三吹】、【小乐三奏】 + 【哀哀调】、【凡调大开门】、【上字调大开门】、【花鼓戏小过门】[三段]） + （【文腔】 + 【成服文】[白文]） + （锣鼓 + 【诗腔】 + 【蓼莪诗】、【渭城曲】 + 【三稽颡】）

**孝子：**独念——【撒孝米】

吹奏 + 击奏——【凡调大开门】 + 【收坛锣鼓】

仪节四：“迎社主、迎庙王、迎城隍”

击奏——【开坛锣鼓】

**社主：**（吹奏 + 喊礼） + 独念 + （吹奏 + 独唱） + （吹奏 + 喊礼）——（【哀哀调】 + 三献香、三献酒） + （【文腔】 + 【迎社主文】） + （【高昆腔】 + 【迎社主词】） + （【三送娘】 + 三叩首）

**庙王：**（吹奏 + 喊礼） + 独念 + （吹奏 + 独唱） + （拉奏 + 喊礼）——（【三送娘】 + 三献香、三献酒） + （【文腔】 + 【迎庙王文】） + （【浪淘沙】 + 【迎庙王词】） + （【二胡无名小曲】 + 三叩首）

**城隍：**（吹奏＋喊礼）＋独念＋（吹奏＋独唱）＋（吹奏＋喊礼）——（【唢呐无名哀调】＋三献香、三献酒）＋（【文腔】＋【迎城隍文】）＋（【高昆腔】＋【迎城隍词】）＋（【三送娘】＋三叩首）

吹奏＋击奏——【凡调大开门】＋【收坛锣鼓】

仪节五："告隅道"

击奏——【开坛锣鼓】

**祖宗、亡魂：**独喊＋吹奏＋喊礼——【招魂开路】＋【风入松】＋三献酒

**五方隅道：**独念——【告五方隅道文】

**亡魂：**击奏＋吹奏＋喊礼——锣鼓段＋【风入松】＋三揖

**五方隅道：**吹奏＋对唱＋喊礼——【诗腔】＋【告五方隅道词】＋三揖

**亡魂：**击奏＋吹奏＋喊礼——锣鼓段＋【凡调大开门】＋三揖

吹奏＋击奏——【哀哀调】＋【收坛锣鼓】

仪节六："庙社辟路、告追亡使者"

击奏——【开坛锣鼓】

**行路：**击奏＋吹奏——大锣大鼓＋【请灵引】

**追亡使者：**吹奏＋独唱＋喊礼——【普天娥】＋【告追亡词】＋三献酒

**庙王、社主：**独念＋喊礼——【告庙王、社主文】＋三献酒

**祖先、亡魂：**独念＋喊礼——【告追亡文】、【追亡扎】（白文）＋三揖

**行路：**击奏＋吹奏——大锣大鼓＋【凡调大开门】

击奏——【收坛锣鼓】

仪节七："祭冥王"

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂：**吹奏＋独唱——【浪淘沙】＋【请灵开路词】

**冥王：**喊礼＋独念——三揖、三献酒＋【设冥京文】

**冥王、亡魂、孝子、亲友：**击奏＋（吹奏＋独唱）＋（吹奏＋独唱）——锣鼓段＋（【无名腔】＋【解结词】）＋（【渔鼓道情调】＋【忏悔词】）

**亡魂：**喊礼——三献酒、三稽颡

吹奏＋击奏——【打锣腔】＋【收坛锣鼓】

仪节八："拜诸天"

击奏——【开坛锣鼓】

**二十四诸天尊神：**（【三献礼】：喊礼＋吹奏）＋（独念＋喊礼）＋（对唱＋吹奏＋喊礼）——（三揖、三献酒＋【风入松】、【凡调大开门】、【上调大开门】）＋（【设诸天

文】+三揖）+（【诸天词】+【普天娥】［前20段］、【高昆腔】［后4段］+三献酒、三揖）

吹奏+击奏——【上调大开门】+【收坛锣鼓】

仪节九："拜南北斗"

击奏——【开坛锣鼓】

**南北斗宿星君：**（吹奏+喊礼）+独念+（击奏+吹奏+对唱+喊礼）——（【凡调大开门】+三揖、三献酒）+【设斗宿文】+（锣鼓段+【南岳调】+【南斗词】、【北斗词】+三献酒、三叩首）

吹奏+击奏——【打锣腔】+【收坛锣鼓】

仪节十："夕奠神、夕奠灵、安坛"

击奏——【开坛锣鼓】

**众神：**（吹奏+喊礼）+（独念+喊礼）——（【诗腔】+三揖、三献酒）+（【夕奠众神文】+三揖）

**亡魂：**（吹奏+喊礼）+（独念+喊礼）——（【诗腔】+三献香、三稽颡、三献酒）+（【夕奠灵文】［白文］+三稽颡）

**亡魂、孝子、亲友：**吹奏+对唱+喊礼——【诗腔】+【绕棺叹亡月令】+三稽颡

**朱文公：**独念——【朱子诰】

击奏——【收坛锣鼓】

**10月18日**

仪节十一："朝奠神"

击奏+吹奏+喊礼——【开坛锣鼓】+【凡调大开门】

**众神：**喊礼+击奏+吹奏+独念+喊礼——三揖、三献酒+锣鼓段+【凡调大开门】+【朝奠众神文】+三揖

击奏——【收坛锣鼓】

仪节十二："朝奠灵"

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂：**喊礼+击奏+吹奏+独念+喊礼——三献香、三稽颡、三献酒+锣鼓段+【凡调大开门】+【朝奠灵文】（白文）+三稽颡

击奏——【收坛锣鼓】

仪节十三："请水"

击奏——【开坛锣鼓】

**水：**吹奏+独唱——【普天娥】+【请水词】

**行路：**击奏+吹奏——大锣大鼓+【凡调大开门】

**儒士：** 对喊——【炉焚宝木】

**河伯：** 喊礼 + 独念 + （吹奏 + 独唱）——三献酒、三揖 + 【告河伯请水文】 + （【长沙偈】 + 【告河伯词】）

**行路：** 击奏 + 吹奏——大锣大鼓 + 【凡调大开门】

**五方童子：** 击奏 + （吹奏 + 独唱）——锣鼓段 + （【哀调】 + 【洒净词】）

击奏——【收坛锣鼓】

仪节十四："望告文公先师"

击奏——【开坛锣鼓】

**朱文公：**（【奠先师礼】：喊礼 + 击奏 + 吹奏 + 拉奏 + 物声） + （【献香礼】：喊礼） + （【初献礼】：喊礼 + 独念） + （【文公丧礼】：喊礼 + 默念 + 喊礼） + 独喊 + 击奏——（【行奠先师礼】 + 击锣、打鼓 + 【凡调大开门】 + 【孝曲】 + 鞭炮） + 【行献香礼】 + （【行初献礼】 + 【告文公请印文】） + （【后学执朱笔书文公丧礼】 + 【正气歌】 + 三跪九叩首） + 【执事者接先师授后学诣文坛升神座】 + 锣鼓段

击奏——【收坛锣鼓】

仪节十五："献宝"

击奏——【开坛锣鼓】

**冥王：** 击奏 + 吹奏 + 喊礼 + 独念 + 喊礼 + （吹奏 + 对唱） + 喊礼——锣鼓段 + 【昆腔引】 + 三献酒、三揖 + 【正祭冥王献宝文】 + 三揖 + （【诗腔】、【普天娥】 + 【正祭冥王献宝词】） + 三揖

吹奏 + 击奏——【打锣腔】 + 【收坛锣鼓】

仪节十六："正祭灵"

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂：**（吹奏 + 喊礼） + 独念 + （吹奏 + 独唱） + 喊礼——（【哀哀调】 + 三揖、三献香、三献酒、三稽颡） + 【正祭灵文】（白文） + （【文腔】 + 【慰亲词】） + 三揖

吹奏 + 击奏——【凡调大开门】 + 【收坛锣鼓】

仪节十七："转莲"

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂、孝子、亲友：** 喊礼 + 独念 + 喊礼 + （对喊/独喊 + ［吹奏 + 独唱］ + ［吹奏 + 独唱］ + ［吹奏 + 对唱］ + ［吹奏 + 独唱］） + 喊礼——三揖、三献酒 + 【转莲文】 + 三揖 + （【引莲台词】（反复9遍） + ［【普天娥】、【诗腔】 + 【转莲词】之"安、养、国、莲、池、会、极、乐、界"］ + ［【二板普天娥】、【快板普天娥】 + 【转莲词】之"孝、悌、忠、信、礼、义、廉、耻、仙"］ + ［【高昆腔】、【昆腔】、【诗腔】、【普天娥】 + 【一、二、三、四、五、六、七、八、九级莲台词】］ + ［【快板普天娥】 + 【撤莲台词】

(反复9遍)]) +三揖

吹奏+击奏——【凡调大开门】+【收坛锣鼓】

仪节十八:"赦罪"

击奏——【开坛锣鼓】

**赦罪天尊:** 喊礼+独念+(吹奏+对唱)——三揖、三献酒+【赦罪文】+(【诗腔】+【解结词】)

**赦罪天尊、亡魂、孝子、亲友:** (拉奏+独唱)+(击奏+独唱)——(【快诗腔】+【解结三十六条罪】)+(锣鼓【垛板】+【忏悔词】)

击奏——【收坛锣鼓】

仪节十九:"催亡"

击奏——【开坛锣鼓】

**行路:** 击奏+吹奏——大锣大鼓+【凡调大开门】

**追亡使者:** 喊礼+独念——三揖+【告追亡使者文】、【催亡牒】

**亡魂:** 喊礼——三揖、【亡魂回家受祀】

**行路:** 吹奏+击奏——大锣大鼓+【凡调大开门】

击奏——【收坛锣鼓】

仪节二十:"谢神"

击奏——【开坛锣鼓】

**天神:** 喊礼+独念+喊礼+击奏——三揖、三献酒+【谢天京三界文】+三揖、三献酒+锣鼓段

**五方隅道:** 喊礼+击奏+独念+击奏+对唱——三揖、三献酒+锣鼓段+【谢隅道】+锣鼓段+【安奠五方词】

击奏——【收坛锣鼓】

仪节二十一:"告五方引使"

物声+击奏——礼花、鞭炮+【开坛锣鼓】

**五方引使:** 喊礼+独念+吹奏+喊礼+(吹奏+独唱)+喊礼——三揖、三献酒+【告五方引使文】+【凡调大开门】(一句)+三揖、三献酒+(【高昆腔】、【普天娥】+【告引魂开方使者词·东、南、西、北、中央】)+三揖

吹奏+击奏——【凡调大开门】+【收坛锣鼓】

仪节二十二:"游狱、破狱"

击奏——【开坛锣鼓】

**冥王:** 喊礼+独念——三揖、三献酒+【破狱文】

**亡魂**：喊礼＋（吹奏＋对唱）——三揖＋（【慢诗腔】＋【轮回亭词】）

**亡魂、孝子、亲友**：吹奏＋对唱——【慢诗腔】＋【绕狱词】

**冥王**：吹奏＋对唱——【慢诗腔】＋【破狱词】

**亡魂**：吹奏＋对唱＋喊礼——【慢诗腔】＋【撤轮回亭词】＋三揖

吹奏＋击奏——【风入松】＋【收坛锣鼓】

仪节二十三："告孟婆"

击奏——【开坛锣鼓】

**孟婆**：喊礼＋独念——三揖、三献酒＋【告孟婆文】

**亡魂**：喊礼＋（吹奏＋对唱）＋喊礼——三揖＋（【诗腔】＋【望乡台词】）＋三揖

吹奏＋击奏——【风入松】＋【收坛锣鼓】

仪节二十四："收五方"

击奏——【开坛锣鼓】

**五方童子**：喊礼＋（吹奏＋独唱）＋喊礼——三揖＋（【快板无名腔】＋【招魂收方词】）＋三揖

吹奏＋击奏——【风入松】＋【收坛锣鼓】

仪节二十五："穿花"

**亡魂**：击奏＋物声——大锣大鼓（亲友）＋锣鼓（礼生）＋礼花、鞭炮

仪节二十六："渡桥"

击奏——【开坛锣鼓】

**监桥童子**：喊礼＋独念——三揖、三献酒＋【告监桥童子文】

**亡魂、孝子、亲友**：喊礼＋（吹奏＋对唱）——三揖＋（【诗腔】、【普天娥】＋【绕桥词】）

**监桥童子**：喊礼——三揖

**亡魂、孝子、亲友**：吹奏＋独唱——【高昆腔】＋【桥头词】

**亡魂**：对念——【桥引】

**亡魂、孝子、亲友**：吹奏＋独唱——【高昆腔】＋【桥头榜】

**亡魂**：吹奏＋独唱——【汉腔】＋【渡桥词·前段】

**五方童子**：吹奏＋对唱——【高昆腔】＋【参拜五方词】

**亡魂、孝子、亲友**：击奏＋独唱——击板＋【叹空词】

**亡魂**：吹奏＋独唱——【诗腔】＋【渡桥词·后段】

**监桥童子**：独念——【拆桥词】

**亡魂**：对念——**【沐浴榜文】**

**亡魂、孝子、亲友：**吹奏＋对唱＋吹奏＋独唱——【快诗腔】＋【洗尘词】＋【快诗腔】＋【登阶词】、【入门词】、【参神词】

**亡魂：**喊礼——三揖

吹奏＋击奏——【凡调大开门】＋【收坛锣鼓】

仪节二十七："夕奠灵、安坛"

击奏——【开坛锣鼓】

**亡魂：**喊礼＋独念——三揖、三献酒＋【夕奠灵文】（白文）

**亡魂、孝子、亲友：**喊礼＋（吹奏＋独唱）——三稽颡＋（【诗腔】＋【送行词】）

**朱文公：**独念——【朱子诰】

击奏——【收坛锣鼓】

**10月19日**

仪节二十八："祭轝神"

**轝神：**击奏＋独念——大锣声＋【祭轝神文】

**煞气：**默念——【避煞口咒】

仪节二十九："朝奠神、朝奠灵"

击奏——【开坛锣鼓】

**众神：**喊礼＋独念＋喊礼——三揖、三献酒＋【朝奠神文】＋三揖

击奏——锣鼓段

**亡魂：**喊礼＋独念＋喊礼——三献香、三稽颡、三献酒＋【朝奠灵文】（白文）＋三稽颡

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十："出殡"

击奏——【开坛锣鼓】

**煞气：**默念——【口咒】

**亡魂：**摔碗＋哭唱——破碎声＋哭丧歌

**亡魂、孝子、亲友：**独念＋击奏＋吹奏＋物声＋吹奏＋独念——【送行文】＋锣鼓段＋【凡调大开门】＋鞭炮＋【凡调大开门】＋【路祭文】（白文）

**煞气：**击奏＋默念——大锣声＋【口咒】

**亡魂、孝子：**独念——【赞棺亮坑】

**亡魂：**击奏——大锣声

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十一："告城隍请公事纂、告白鹤老仙、告文昌司"

击奏——【开坛锣鼓】

**城隍、押夫、亡魂：**喊礼 + 独念 + 喊礼——三揖、三献酒 + 【告城隍请公事文】、【凭文】（白文）、【押单】、【地契】 + 三揖

**白鹤老仙、文昌司：**喊礼 + 独念 + 喊礼 + 独念——三揖、三献酒 + 【告白鹤老仙文】 + 三揖、三献酒 + 【告文昌司文】、【地契】

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十二："谢众神"

击奏——【开坛锣鼓】

**众神（城隍、庙王、土地）：**喊礼 + 独念——三揖、三献酒 + 【谢众神文】

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十三："安祖宗、安司命、安门神"

击奏——【开坛锣鼓】

**家堂、司命、门神：**喊礼 + 独念 + 喊礼——三献香、三拜、三献酒 + 【谢家堂、司命、门神文】 + 三拜

**亡魂：**喊礼 + 独念——三献香、三稽颡、三献酒 + 【入宅文】（白文）、【凭文】（白文）、【地契】（白文）

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十四："烧灵屋"

击奏——【开坛锣鼓】

**火神：**喊礼 + 独念 + 击奏——三揖 + 【祭火神文】 + 大锣声

击奏——【收坛锣鼓】

仪节三十五："息宅"

击奏——【开坛锣鼓】

**五方土府龙神：**喊礼 + 独念 + 独唱 + 喊礼——三献香、三叩首、三献酒 + 【奠土文】 + 【奠土词】 + 三揖

孝子：独喊——【赞词】

击奏——【收坛锣鼓】

然而在三天的仪式中占主要比例的不同结构是由有限的音声形式与内容构成。其中，音声表述形式如下表，执仪者在以喊、念、唱、器乐、物声有可能组成的约58个表述元素中，选择了有限的27个元素，这类似英国学者埃利斯论述的各民族文化对音阶的不同选择。[①]

---

① 下表中，"+"表示加上相对应的伴奏形式；"\"表示无相对应的形式；"※"表示通用于仪式过程中。

表 3　仪式中的音声元素

<table>
<tr><th>伴奏形式</th><th>喊</th><th>念</th><th>唱</th><th>物</th><th>乐</th></tr>
<tr><td>无伴奏</td><td>独喊</td><td>独念</td><td>独唱</td><td>鞭炮</td><td rowspan="5">击奏：<br>锣鼓段<br>大锣声<br>大锣大鼓</td></tr>
<tr><td>吹奏</td><td>\</td><td>+</td><td>+</td><td>+</td></tr>
<tr><td>击奏</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td><td>+</td></tr>
<tr><td>拉奏</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>击奏 + 吹奏</td><td>\</td><td>\</td><td>+</td><td>+</td></tr>
<tr><td>无伴奏（对）</td><td>对喊</td><td>对念</td><td>对唱</td><td rowspan="10">※</td><td rowspan="10">\</td></tr>
<tr><td>吹奏</td><td>\</td><td>\</td><td>+</td></tr>
<tr><td>击奏</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>拉奏</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>击奏 + 吹奏</td><td>\</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>无伴奏</td><td>喊礼</td><td>默念</td><td>合唱</td></tr>
<tr><td>吹奏</td><td>+</td><td>+</td><td>+</td></tr>
<tr><td>击奏</td><td>+</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>拉奏</td><td>+</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>击奏 + 吹奏</td><td>+</td><td>\</td><td>\</td></tr>
<tr><td>其他</td><td>\</td><td>\</td><td>哭唱</td><td>摔碗 + 鞭炮</td><td>锣鼓段 + 唢呐曲牌</td></tr>
</table>

执仪者将上述 27 个表述元素填入相应内容，用于同神、鬼、人的沟通、交流、供奉、超度。其中，执仪者以相同的音声形式与内容同神、鬼、人对话的表述形式，笔者称为“泛用”，执仪者以不同的音声形式与内容同某类或某位神、亡者或邪灵、孝子或亲属对话的表述形式，笔者称为“专用”。将音声内容分类归纳如下：

1. 喊

（1）喊礼

**泛—众神、亡魂：**三献香、三献酒、三叩首、三稽颡、三揖

**专—亡魂：**【亡魂回家受祀】

**专—儒教主神朱文公：**【行奠先师礼】、【行献香礼】、【行初献礼】、【文公丧礼】、【先师升神座】

**泛—儒教主神朱文公、亡魂：**【大乐三吹】、【小乐三奏】

（2）吹奏 + 喊礼

**泛—众神、亡魂：**【三送娘】、【哀哀调】、【凡调大开门】、【上字调大开门】、【诗腔】、【风入松】

（3）击奏 + 喊礼

**专—家神：**锣鼓段

（4）拉奏+喊礼

**泛—朱文公、亡魂：**【花鼓戏小过门】（三段）

**专—庙王：**二胡无名小曲

（5）击奏+吹奏+喊礼

**专—冥王：**锣鼓段+【昆腔引】

**专—亡魂：**锣鼓段+【凡调大开门】；锣鼓段+【风入松】

（6）喊词

**专—亡魂、门神、司命、祖宗：**【引莲台词】、【告门神词】、【告司命词】、【告祖宗词】

（7）喊偈

**泛—神、鬼、人：**【文坛会请】

**专—儒士、亡魂：**【炉焚宝木】、【招魂开路】

（8）喊赞

**专—孝子：**【赞词】、【撒孝米】

**分析：**在"喊"的音声表述中，仅有5项内容泛用于执仪者与众神、亡魂的交流。前4项为献给神与鬼的【三献礼】，又可细分为"简易【三献礼】"和"繁复【三献礼】"两类。前者构成儒教仪式的基本音声形式，具有三献香、三献酒、三叩首、三稽颡、三揖等内容；后者为献给儒教主神朱文公和亡魂的繁文缛节，其内容为前者之增华。

其他14项分别为执仪者专向朱文公、亡魂、家神、地府冥王、地方神庙王献礼；执仪者向亡魂、家神的通告；担任"开坛"仪节的执仪者代表众礼生发誓愿；执仪者为孝子祈福。

2. 念

（1）念黄文

**专—神：**文腔+【迎城隍文】、【告河伯请水文】、【祭火神文】、【迎庙王文】、【告庙王、社主文】、【祭纛神文】、【告城隍请公事文】、【押单】、【地契】、【告白鹤老仙文】、【告文昌司文】、【告监桥童子文】、【告孟婆文】、【正祭冥王献宝文】、【破狱文】、【设冥京文】、【转莲文】、【谢家堂、司命、门神文】、【告门神文】、【告司命文】、【告祖宗文】、【告追亡文】、【告文公请印文】、【夕奠众神文】、【朝奠神文】、【谢众神文】、【奠土文】、【告五方引使文】、【告五方隅道文】、【谢隅道】、【告追亡使者文】、【催亡牒】、【设诸天文】、【设斗宿文】、【赦罪文】、【谢天京三界文】

（2）念白文

**专—亡魂：**文腔+【凭文】、【成服文】、【朝奠灵文】、【夕奠灵文】、【正祭灵文】、【沐浴榜文】、【桥引】、【入宅文】、【地契】、【送行文】、【路祭文】、【追亡扎】

（3）念词

**泛—神、鬼、人：**【拆桥词】

（4）念赞

**泛—鬼、人：**【赞棺亮坑】

（5）念诰

**泛—神、鬼、人：**【朱子诰】

（6）默念

**专—煞气：**【避煞口咒】、【口咒】、【正气歌】

（7）击奏+默念

**专—煞气：**大锣声+【口咒】

**分析：**在念的音声表述中，写在黄纸上的“文”专献给众神，写在白纸上的“文”专传给亡魂，所用音声内容不同，但形式相同。

此外用念表述的“词”、“赞”、“诰”泛用于执仪者与神、鬼、人的沟通中，其中，前两类为祈祥祷福的吉祥话语，后一类执仪者用于安坛，起驱邪扶正之仪式功效。

在“默念”一类表述中，都专用于避煞气，内容多为各类口咒、心咒，以及儒教丧仪专用咒语【正气歌】。

3. 唱

（1）唱词

**专—神：**【高昆腔】+【迎城隍词】；【长沙偈】+【告河伯词】；【浪淘沙】+【迎庙王词】；【诗腔】、【普天娥】+【正祭冥王献宝词】；【无名腔】+【解结词】；【普天娥】、【诗腔】+【转莲词之道教】；【二板普天娥】、【快板普天娥】+【转莲词之儒教】；【高昆腔】、【昆腔】、【诗腔】、【普天娥】+【九级莲台词之佛教】；【昆腔】+【洒净词】；【高昆腔】+【参拜五方词】；【快板无名腔】+【招魂收方词】；【哀调】+【洒净词】；【奠土词】；【高昆腔】、【普天娥】+【告引魂开方使者词】；【诗腔】+【告五方隅道词】；【安奠五方词】；【普天娥】+【告追亡词】；【普天娥】、【高昆腔】+【诸天词】；【南岳调】+【南斗词】、【北斗词】；【诗腔】+【解结词】

**专—亡魂：**【浪淘沙】+【请灵开路词】；【诗腔】+【绕棺叹亡月令】；【诗腔】+【送行词】

**泛—神、鬼、人：**【慢诗腔】+【破狱词】；【渔鼓道情调】+【忏悔词】；【汉腔】【诗词腔】+【渡桥词】；【慢诗腔】+【撤轮回亭词】；【慢诗腔】+【轮回亭词】；【诗腔】+【望乡台词】；【高昆腔】+【桥头词】；【慢诗腔】+【绕狱词】；【快诗腔】+【洗尘词】、【登阶词】、【入门词】、【参神词】；【诗腔】、【普天娥】+【绕桥词】；【快板普天娥】+【撤莲台词】；击板+【叹空词】；【长沙偈】+【开坛词】；【快诗腔】+【解结三十六条罪】；锣鼓【垛板】+【忏悔词】

**泛—在天地间请水：**【普天娥】+【请水词】

**泛—在天地间赞香：**【普天娥】+【请香词】

（2）唱诗

**专—亡魂：**锣鼓 +【诗腔】 +【蓼莪诗】、【渭城曲】；【文腔】 +【慰亲词】

（3）唱榜

**专—亡魂：**【高昆腔】 +【桥头榜】

（4）哭唱

**专—亡魂：**【哭丧调】

**分析：**在40段唱词的音声表述中，有15段具有教育意义的“词”，执仪者用于描述亡魂在渡桥上所见的景象，让孝子、亲友在唱词中了解到自己在百年之后将要去的地方是何种风光；替亡者向神忏悔，让孝子、亲友知道何为犯罪以及犯罪后的下场，从而形成神、鬼、人之间的交流。有20段“词”，专赞众神法力、描述神的来历、描绘神的装扮。有3段“词”专引亡魂行路、向亡魂道别。另有2段为执仪者在天地之间、神鬼人面前请水、赞香、净坛。

唱的另3种形式和内容：唱诗、唱榜、哭唱为执仪者专用与安抚亡魂。

4. 乐

（1）锣鼓段

**专—娱乐亡魂：**穿花锣鼓

**泛—某些仪节的开始与结束：**【开坛锣鼓】、【收坛锣鼓】

**专—音声段落的连接部：**无名锣鼓段

（2）大锣声

**泛—通地府神：**掩盖执仪者与神交流的声音，不让亡魂听见。

（3）锣与鼓

**专—娱乐亡魂：**大锣大鼓

**泛—亡魂、朱文公【三献礼】：**击锣打鼓

（4）锣鼓 + 吹奏

**泛—某些仪节的开始与结束：**唢呐曲牌 +【开坛锣鼓】；唢呐曲牌 +【收坛锣鼓】

**专—引亡魂行路：**大锣大鼓 +【凡调大开门】；大锣大鼓 +【请灵引】

**分析：**“乐”的音声表述中，没有唢呐曲牌、二胡曲独奏。相对于“喊”、“唱”、“念”，“乐”为执仪者泛用于神、鬼、人进行单纯以器乐声的交流，如表明仪式的开始与结束等。虽然器乐音声不包含诸如唱词、念白、喊言那么明确的文字语意，但此类器乐演奏也具有明确指向，多专用于执仪者与亡者的沟通，如作为仪式段落的连接、引亡魂行路、娱乐亡魂、向亡魂献礼等。

5. 物

**泛—神、鬼、人：**鞭炮

**专—亡魂：**摔碗声

**分析：**燃放鞭炮是中国各类礼俗仪式中普遍使用的物声，或烘托仪式气氛、或预告仪

式起始、或标志重要仪节。出殡前摔碗是专出现于汉族丧葬仪式的物声。

# 结论

综上所述，湘阴儒教丧葬仪式之音声具有泛用和专用两种表述方式。其中泛用的音声表述具有如下形式和内容的特征：

1. 以儒教的特殊内容——喊礼，敬众神祭亡魂。

2. 对儒教之主神——朱文公和仪式之主角——亡魂同施【三献礼】。

3. 向神、鬼、人念三者都受用的吉祥话语，如念词【拆桥词】、念赞【赞棺亮坑】。

4. 念【朱子诰】达到安神、避邪、保人的目的。

5. 以孝子之行、执仪者之唱替亡魂向神忏罪，祈神超度，如唱词中的部分相关内容。

6. 以唱【请水词】、【请香词】在天地间，神、鬼、人面前请水、赞香、净坛。

7. 以喊偈在神、鬼、人面前开启整个丧葬仪式；以【开坛锣鼓】、【收坛锣鼓】向神、鬼、人预告仪节的开始与结束，鞭炮向神、鬼、人预告重要仪节。

专用的音声表述具有如下形式和内容的特征：

1. 对神——以伴有锣鼓段的喊礼敬拜家神；以伴有二胡曲的喊礼敬拜地方神；以伴有吹打的喊礼敬拜地府神；以唱词具体敬拜某位神仙；以喊词专门赞美家神；以念黄文赞神法力、禀告丧事、祈神超度。

2. 对鬼——以喊偈、伴有大锣大鼓唢呐曲牌引导亡魂行路；以伴有吹打的、念白文、唱词、唱诗、唱榜、哭唱祭告亡魂；以喊词向亡魂预告仪节；以摔碗向亡魂预示将要出殡；锣鼓段、大锣大鼓娱乐亡魂；以默念或伴有锣鼓的默念咒语避煞驱邪。

3. 对人——以喊偈通告儒士；以喊赞施福孝子。

简言之，湘阴县七龙村儒教丧葬之执仪者，通过对有限的27种音声元素进行组合，在不同仪节中形成有结构的多种多样的音声段落，以泛用于神、鬼、人和专用于某类/位神、亡魂、某些人两类表述方式，达到对天地间神、鬼、人的敬拜、超度、感化。

# 湖北省石首地区丧葬仪式音声调查与研究

李　萍

## 引言

丧葬仪式自古都在中国传统文化体系中占有着极其重要的地位。自周代以来形成的一整套中国传统丧葬仪轨规范，通过各类经典史籍对儒家思想的理论化建构、统治者自上而下的制度化推行以及民众要将信仰付诸实践体验的需求，使得中国传统的丧葬礼仪在漫长的历史中成为一个连续的整体，对于个人来说也具有重要意义。在长期的教化影响下，人们都深刻地认为丧葬仪式不仅是作为人生礼仪的最后一个阶段，而且还关系到祖先、子孙，甚至灵魂和鬼神。所以，在传统文化习俗日益淡化的今天，丧葬仪式却仍保持着较为传统的面貌。在传统的丧葬仪式中，我们可以看到历史的沉淀、信仰的实践和相对稳定的文化属性。对于音乐学研究者而言，丧葬仪式中丰富的音声是我们研究传统音乐文化的珍贵宝库，在丰富的仪式内涵中理解音乐能使我们更具深度地理解和分析音乐的内涵，更深层次地了解音乐的创造过程和动因。

石首地区是楚文化之腹地，至今仍保持着完整的坐丧闹夜、鼓乐娱尸吊客的古老丧葬习俗。在繁缛复杂、历时数年的丧葬仪式中，初丧是最为隆重和复杂的仪式，其中音声极其丰富，并富有着浓郁的地域特征。本文将论及石首地区的历史、文化、习俗等内容，完整描述一场历时三天（2010 年 2 月 8—10 日）的初丧仪式，着重分析仪式中音声的展演和展现，探讨音声与仪式的关系，以此表现人们如何用仪式行为、音乐表演、音声展现来表达内心灵魂不灭、尊卑有序、以孝为先的思想内涵。

## 一、石首地区的文化属性及丧葬习俗

石首位于湖北省中南部，南邻湖南华容、北抵江陵、东靠监利、西接公安。石首通属平原，分江南、江北两大块。江北属江汉平原的南端，江南一部分属江汉平原的延伸，一部分属洞庭湖平原。地势略呈西北高、中略低，向西南倾斜，最高点为县东桃花

山的屯岩子山，海拔 368.9 米，最低点为中部上津湖，海拔 22.1 米。石首境内河湖密布，河网、湖泊、洼地密集交错，堤垸较多。长江由西向东蜿蜒而过，形成著名的“九曲回肠”①。

唐、虞、夏时，石首属荆州之域，商时属荆楚，西周属楚国，秦属南郡。汉代曾隶属华容县。三国时，先后属蜀、吴。西晋太康五年（284），分华容县西南境置石首县，属荆州南郡，自此，石首县始立。东晋时期县制沿用。此后，石首曾历属荆府、江陵郡、江陵府、山南道、荆南府等。民国后，石首曾属湖北省第七行政督察区，第四行政督察区。新中国成立后，属沔阳专区，1951 年后属荆州专区至今。② 目前，石首市辖 11 个镇、1 个乡，共有 29 个居委会、276 个村委会，面积 1427 平方公里，人口约 62 万人。

石首在历史上曾位于春秋战国时期楚国腹地，距楚国都城“郢”不远，有着深刻的楚文化历史烙印。楚人丧葬是民间祭祀的一项重要内容，楚人将“灵魂不死”、“祖先崇拜”、“尊卑有序”等思想融入到丧葬仪式的歌风乐舞之中，形成了独特的丧葬习俗和乐舞特征，其中有些丧葬观念与习俗甚至影响至今。

（一）楚人的丧葬观与丧葬习俗

楚人的丧葬观念与楚人好巫祀、崇鬼神、重淫祀相信灵魂不灭的观念相关。其信仰崇拜十分多样复杂，天地神祇、鬼神精灵无所不包。上至社稷安邦，下至百姓俗事，均通过巫觋所举行的仪式求教鬼神。这种尊崇神鬼的文化特征可在楚地大量考古发现中得到印证，以东周时期江陵楚墓的考古发现为例，就出土了大量的具驱邪镇墓的代表性物品“镇墓兽”，如江陵仅仅雨台山楚墓就有 156 件镇墓兽，分属于 156 座楚墓。③ 在楚人丧仪习俗中也处处可见浓郁的巫风性。楚人丧仪有“招魂”礼。《九章·招魂》云：“帝告巫阳曰：‘有人在下，我欲辅之。魂魄离散，汝筮予之！’巫阳对曰：‘掌梦！上帝其难从！若必筮予之，恐后之谢，不能复用。’”④ 如文可见，楚人认为人死则魂魄离散，在行将离世的时候，必须通过巫师现行占卜，再将魂魄召回，若人已死亡，招魂也回天乏力了。在周礼中“招魂”称为“复礼”，但楚人的“招魂”较之“复礼”的行仪更加复杂，楚人招魂前先行占卜，由巫师主持仪式，向天、地、东、南、西、北六面下招。⑤ 楚人浪漫诡异的招魂词表现出浓烈的巫风色彩，也是楚人“灵魂不死”的丧葬观的直接体现。“招魂”的传统至今在湖北西部的某些地区仍有所保留。

---

① 湖北省石首市地方志编纂委员会：《石首县志》，红旗出版社 1990 年版，第 85—89 页。
② 同①，第 52—53 页。
③ 黄超芬：《江陵、长沙两地东周楚文化》，硕士论文，华中师范大学，2008 年，第 35 页。
④ 聂石樵注：《楚辞新注》，上海古籍出版社 1980 年版，第 141 页。
⑤ 徐徐：《楚国丧制考述》，《荆州师专学报》（社会科学版）1991 年第 1 期，第 69—70 页。

楚人认为祖先为神，人死后也可成鬼或神，这种观念成为楚人丧俗中“祖先崇拜”的核心内容。现今考古发现中虽然没有太多楚人祖庙的发掘，但从卜筮祭祷简中被祭祷的祖先人鬼，可以推测楚人祭祀祖先的数量和规则。①

此外，楚人丧葬礼仪中对不同阶层的严格区分体现了一种分明的等级观念。统治者将尊卑等级观念在严格的丧葬礼仪规范中赋予实践，以达到政治统治和宗法管理的目的。

总之，以多神崇拜、巫术祭祀为前提的“灵魂不死”的思想，人死为神鬼的观念，以及“尊卑有序”的行为准则形成了楚人丧葬的核心内容。虽然楚地丧俗有其独特的地域特征，但其中所表达的核心思想与中华文化儒、道、佛的内涵存在着明显的共性，其仪轨与商周以来形成的礼仪规范一脉相承——这一点在诸多楚文化学者的研究中颇有共识。如历史学学者杨华将楚地简帛的内容与《仪礼·士丧礼》等礼学文献进行对证考察证明：春秋战国时期南方楚地的丧祭礼制虽与中原地区颇有差异，但中国古代病、死、丧、葬、祭的人生礼仪，自商周以来就形成连续的系统，并未中断。②

楚人的丧葬观念体现在一整套完备的丧葬仪式制度中，完成初丧、殡丧、入葬、服丧等全部阶段，时间可达三年之久。初丧的内容包括侍疾、属圹、招魂、迁尸、讣告、沐浴、饭含、袭、殓等。③ 其丧俗中许多与《仪礼》所载的丧仪要义相合，如“《仪礼·士丧礼》规定士臣死后要‘赴于君’，即向君王告丧。楚人丧制沿袭周制，也行‘讣告’之礼”④。在丧俗中还有其他一系列如迁尸、沐浴、袭、殓等仪轨都与周代礼仪规范相似。

楚人丧俗传统中的重要音乐文化特征是“乐舞娱神”，其主要伴奏乐器是“鼓”⑤。据杨华对楚墓的考据认为，楚简中出现的“乐之，百之，贡之”分别指用乐舞娱神、为神灵立位祭祷和供奉祭品的祭祷仪式组合。另据东汉王逸《九歌》序曰：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。”⑥ 此外，明代官吏也曾目睹了楚地丧俗的风行。《明史·循吏列传》：“楚俗，居丧好击鼓歌舞。”⑦ 可见，当时楚国的祭祀歌乐鼓舞不仅具有神圣的巫风性质，而且广为一般民众所参与和创作。在丧葬仪式中，楚人这种歌乐鼓舞的形式非常普遍。

---

① 杨华：《楚地丧祭礼制研究——以出土简帛为中心的讨论》，《文史哲》2010年第6期，第131页。

② 同①，第126—134页。

③ 胡雅丽：《尊龙尚凤——楚人的信仰礼俗》，湖北教育出版社2003年版，第88页。

④ 徐徐：《楚国丧制考述》，《荆州师专学报》（社会科学版）1991年第1期，第69—70页。

⑤ 杨匡民、李幼平：《荆楚歌乐舞》，湖北教育出版社1997年版，第187页，载：“（荆楚）丧歌以鼓为主要特征性伴奏乐器”。

⑥ 罗运环主编：《荆楚文化》，山西教育出版社2005年版，第548页。

⑦ 同⑥，第287页。

此外，楚人笃信神巫降临一般在晚上，故其祭祷活动也常常采用“夜祷”的形式。正如屈原之《离骚》所云：“欲从灵氛之吉占兮，心犹豫而狐疑。巫咸将夕降兮，怀椒糈而要之。百神翳其备降兮，九疑缤其并迎。”在其他史料和考古资料中，也可推论楚人夜间举行祭祀仪式的习俗。杨华通过对楚地简帛的解读认为，楚人经常在前后相继的两天连续祭祷，明显都经历了一个夜晚。[①] 如今，湖北大部分地区的丧葬仪式仍保留着“守灵坐夜”习俗。

（二）湖北地区的丧葬习俗

湖北各地的丧葬习俗因地域、民族和文化的不同而显现出一定的差异性，甚至同一文化属性的地域其丧葬习俗也有细微的不同。但总的来说，其内容都是遵循“病、死、丧、葬、祭”的丧仪规范过程而进行的。丧葬是人生礼仪的最后终点，在人们的生活中占有举足轻重的地位。人们认为丧葬仪式的好坏不仅关系到逝者的往生，也会影响着子孙后代的未来。虽然历史上有过多次对民间丧仪制度的限制和干预，但这种必须隆重操办丧仪的观念仍然深植于民间。

民国时期及以前，大部分地区丧葬普遍实行土葬，有传统的设灵堂，供牌位，请道士、和尚念经，发丧祭祷等隆重的丧葬仪礼。1949 年以后，政府提倡破除封建殡葬陋习，对丧葬仪式进行改革。改革的内容主要是推行火葬，提倡节俭办丧事。禁止丧仪中如“招魂、扎纸、看风水、摆道场”等活动。改革开放后，随着政府对传统丧葬文化的重视和观念的改变，这些遗俗又再次在各地奉行。

湖北地区的丧葬包括送终、入殓、成服、堂祭、出殡、安葬等内容（各地对丧葬仪式各环节的称谓不一），现根据相关地区民俗志的相关文献记载予以概述。

据风俗，60 岁以上的老人去世，老翁谓之“寿终正寝”，老妇谓之“寿内正寝”，二老去世又称“登仙”[②]，丧事谓之“白喜事”，意为走完人生的旅途，肉身将归于尘土，灵魂将成为神仙，值得庆贺。值此，儿孙必重土葬后殓，兴做斋念经等各类仪式，请鼓乐吹奏，亲属齐聚吊唁，在整个丧期热闹非凡、礼仪繁缛。鄂西北人多在 50 岁之后（有的更早些）就为自己准备寿木、寿衣。寿木的材质必经过精心的挑选和取材。白喜事中，独因“棺材棺材，做官发财”，取材的数量以双数为上。在湖北农村，凡年逾花甲的老人，无论康健或患病，家人或自己还要备好一定规格的寿衣、香纸、灰、布等物品以备用于未来的丧仪。

---

① 杨华：《楚地丧祭礼制研究——以出土简帛为中心的讨论》，《文史哲》2010 年第 6 期，第 133 页。

② 湖北省地方志编纂委员会：《湖北省志·民俗方言》，湖北人民出版社 1996 年版，第 192 页。

1. “落气—人殓”

当老人垂危之际，子女儿孙均守候在床前，谓之送终，无论弥留多久，身边都不能断人。逝者断气时，孝子烧落气纸，意为给逝者烧钱以便在阴间使用。子孙放声恸哭，人们常说“哭先人越哭越发”[①]。落气纸烧完就行小殓，亲属或雇旁人为逝者洗浴、更衣、停尸。在罗田，老人死后由长子穿着死者寿衣，提泥壶到河塘里灌满水回家烧热为死者擦抹。大悟习俗到塘中取水时，须先烧买水钱之后方可舀水，且只准舀一次。当阳习俗，人死后孝子到庙里焚香化纸，返回时从河塘中用壶取水，以备为死者擦身。[②] 在新洲一带，孝子取水还需有人撑伞。湖北各地为逝者擦身的人身份各异：有的请村中无子女或德高望重的老者洗，有的则选夫妻、儿女齐全的三人共洗，也有的请两名与死者年龄相当的同性人担当。[③]

为逝者擦洗后，着寿衣。寿衣简述无论寒暑，有的上衣为五件，裙裤三条，时称“五领三腰”，也有上八下七或上九下七者，殷实人家单、夹、棉俱全。[④] 将小殓后的尸体停放在门板上，经过选择良辰吉日，将亡者入灵柩，谓之“进材”或“入木”。“进材”时亲属需放声大哭，以表现对亲人的不舍和依恋。家人、乡邻闻讯而来，选出一名都管[⑤]，为主家办丧事。

2. “灵堂拜祭”

湖北各地初丧仪式的名称和内容均不同，但总的来说其目的都是通过数日的仪式活动劝逝者放下对俗世的依恋，并陪伴他度过这一人生阈限的过程，这一过程是整个丧葬仪式耗时最长、人员最复杂、仪式环节最繁缛、音声最丰富的部分。丧仪的内容由当地的风俗、孝家的财力和信仰等因素决定。

丧仪中一般包括数个不同的仪式：道士道场、乐人鼓舞、村人参与、亲属配合，有的地方也有请儒士主持仪式或请僧人作法，不一而足。

湖北省鄂北与鄂东流行在丧仪之夜唱丧歌或孝歌。鄂北唱丧歌，因人因地而异，多是抒发生者对死者的怀念和追悼之情，音词哀婉悲切。鄂东一带唱丧歌是媳妇们的本事，因歌词以茶为引，故而又称“哭茶歌”。较为流行的有“哭七十二碗茶”，也有以月为引子者，谓之“哭十二月”[⑥]。

西北部十堰一带有为亡人“打待尸”的习俗。人死入殓后，孝家请来唢呐锣鼓班子，歌师围绕棺材吹打。打待尸由歌师起头，360 句歌词，孝子一句一叩头，一步烧一张火纸。[⑦]

---

① 哭丧有三个高潮：一是死者断气的时候；二是死者入殓往棺材里装和钉棺材的时候；三是出棺和下葬时。
② 湖北省地方志编纂委员会：《湖北省志·民俗方言》，湖北人民出版社 1996 年版，第 193 页。
③④ 同②，第 193 页。
⑤ 都管在湖北各地名称不一，又称“总管”、“都督”、“总裁”、“主事”等。
⑥ 同②，第 201 页。
⑦ 李惠芳主编：《中国民俗大系·湖北民俗》，甘肃人民出版社 2003 年版，第 270 页。

西部秭归、兴山、巴东和远安，有着“转丧”的习俗。丧家在入夜时分开始闹夜，由丧鼓班子敲响锣鼓，吸引亲朋好友前来为亡者吊丧。丧鼓班2—8人不等，主要响器是鼓，人多的就加锣和钹，有的还加唢呐。转丧时，围着棺木边打边唱边转，人越多场面越大越体面。① 屈原故里秭归有“招魂”仪式的风俗，一般在夜间举行。丧仪第一日白天祭家神，夜则“招魂”，开灵设祭。次日昼迎铭旌②，夜间游棺绕所。第三日昼辞祖、辞灵、遣铭旌，夜供三牲，行堂祭之礼。③

鄂西土家族居住的地域，如巴东、长阳、五峰等地，则有土家族独特的“跳丧”风俗（也称“撒叶儿嗬”）。跳丧也是夜间开始，一人打鼓并领唱，多人踏着鼓点相向而舞，边舞边唱。唱腔高亢明亮、粗犷有力。其舞蹈动作有模仿动物的，有刻画生产劳动的，也有武术动作的表现，动作雄健勇猛、形象逼真。鄂西地区的土家族是古代巴人的后代，虽然在清代改土归流后深受汉族文化的影响，但其特殊的文化和丧葬习俗仍具有一定的特殊性。

鄂南一带多请歌师击鼓“坐夜”，保持着传统的“坐丧”习俗。亲友上门围棺而坐，俗称“陪亡”，崇阳一带谓之“唱夜歌”。歌词内容多为死者生平、“二十四孝”等。一人领唱众人和，唱一段，燃鞭炮一挂，敲锣鼓一通。④

本文考察的石首地区属于鄂南地区的“坐丧”守夜传统，在灵堂祭祀时流行说唱“跳三鼓”。

3. “出殡—安葬”

出殡在湖北各地也称“出堂”、“出宅”、“出丧”、“出棺”、“送葬”、“上山”等，多于堂祭翌日晨时行此礼仪。⑤ 出殡时，由道士或者其他执仪者主持，亲属扶棺恸哭。起棺由孝家请的抬夫将棺材抬出堂屋，亲属成行。抬棺上路时，各地风俗不一，有些地方颠棺、滞行，要孝家赠香烟礼品才肯上路。出殡的仪仗浩浩荡荡，引路幡抬棺在前，亲属列队跟随棺椁之后，锣鼓家伙随后。

安葬之前要相地、看风水。民间认为好的风水可以佑护子孙发达兴旺。选好墓址后，打井挖穴。一般由孝子开挖，再由抬夫完成。待送葬队伍到达时，进行迎棺仪式。灵柩置于长凳之上，众人面棺行礼，孝子长跪，僧道念经。⑥ 其后，孝家需在穴内烧草暖圹后即安葬。

---

① 湖北省地方志编纂委员会：《湖北省志·民俗方言》，湖北人民出版社1996年版，第272页。

② 铭旌：竖在灵柩前标志死者官职和姓名的旗幡。

③ 同①，第270页。

④ 李惠芳主编：《中国民俗大系·湖北民俗》，甘肃人民出版社2003年版，第202页。

⑤⑥ 同①，第203页。

（三）石首地区丧俗观念与行为体现

石首当地丧葬仪式具有明显的湖北省鄂南地区的风俗。新中国成立以前，当地保持着各种传统丧葬礼俗，丧葬仪式中伙居道班、跳三鼓等传统习俗非常活跃，且实行土葬。自1949年以后，政府推行实施火葬、提倡从简治丧、禁止封建迷信的旧丧俗。传统丧葬礼俗因此有所简化，道班活动全面禁止，传统“跳三鼓”的闹丧形式仍有所保留。20世纪80年代中后期，随着当地对传统文化的重视和态度的转变，传统的丧葬礼俗在当地逐渐复兴起来。目前，石首地区的丧葬仪式和礼俗均承袭传统的方式进行，但全部实行火葬。

丧葬礼俗繁缛，均反映了当地民众关于灵魂、关于祖先、关于传统和未来等根深蒂固的观念。这些观念通过一整套约定俗成的丧俗制度和习俗得以表达。石首地区地处楚文化中心，灵魂不灭、尊卑有序、以孝为先的思想在丧葬习俗中展露无遗。

1. 笃信“灵魂不灭”

如前文所述，石首地区深受楚地“信巫鬼、重淫祀”传统，笃信“灵魂不灭”的思想深植于普通民众心中。人们通过丧葬仪式来表达子孙安慰亡灵、度亡祈福的愿望，他们相信一套符合礼制、隆重繁缛的丧葬仪式一定能使子孙得到祖先和神灵庇佑。在石首地区最为隆重繁复的就是初丧仪式，通常需历时数日。初丧程序过程和内容大致与前文所述湖北地区丧俗相同，即分为：送终—入殓→灵堂拜祭→出殡—安葬三个过程。在初丧后，还有7天为一周期的祭祀活动和2—3年的服丧期（父孝服丧两年半，母孝服丧三年）。初丧后的祭祀活动一个七天为“一七”，一般要持续“七七”共49天。每一期会请道士写“包袱”烧化，至“五七”35天期满为亡者做表焚烧。服丧期孝家要向逝者每日“供饭”，还有一系列的祭祀活动。

丧葬仪式中的各个细节都有着严格的要求：一般丧葬仪式逢“十”、“六”的日子不宜举行。逝者着衣入材，要着“五领三腰”，即上身五件，下身三件。丧仪中负责书写文书的人，选用正读书的男童为上，以示洁净和镇邪效力……

2. 丧葬仪式中人们的一言一行均体现“尊卑有序”的传统

整个丧葬仪式中，体现着严格的“尊卑有序”的等级观念，各项仪式过程中的执行人和参与者均有严格的规定。如宴席中宾客的座位都按照尊卑的次序排列，孝家的娘家人在席间占有重要的地位，有“舅爷不到不开席”的讲究。发丧送葬时，若逝者为男性，则长子在送葬队伍的最前；若逝者为女性，则逝者娘家的侄子在前。执仪时孝子辈戴白色臂章、孝孙戴红色臂章、重孙戴绿色臂章。

3. 以“孝”为先的思想是整个丧葬仪式的重要主题

当地民众认为，丧葬一定要办得“热闹”，越热闹越“孝”。初丧仪式中，无论孝家家境贫富与否，都必须要大敲锣鼓“送老”，即当地人所说“动响器”。仪式中“动响器”的乐队和形式有多种选择，财力雄厚的孝家往往是多个乐班轮番上场，锣鼓喧天，极尽彰显“孝道”之势。总的来说，请什么样的乐班并不重要，重要的是以“热闹”的声音表达

孝家的孝道。孝家根据财力、人力、物力信仰的情况会请不同的乐班。一般来说，整体丧葬仪式的执仪者分为“乐班”和“宗教道场”两类，“乐班”在丧葬仪式的前几日，“宗教道场”在最后几日。石首地区最普遍的宗教道场是“道教”仪式，此外也有佛教科仪。也有的孝家不请宗教信徒来做道场，仅仅由前几天的“仪式乐班”如“跳三鼓”乐班完成简化的“绕棺散花”等程序。

石首地区仪式乐班有“跳三鼓”、“唢呐大鼓”、“电声乐队”等多种。这些乐班在丧葬仪式的第一天或第二天“闹气氛”。有些孝家只请一台乐班表演一至两天不等，有些财力丰厚的孝家会请几台乐班同时在灵前、场院等地表演。据当地村民介绍，在2009年高基庙镇曾有一家办丧事耗资10余万元，共请了三台乐班同时上演，乐班“热闹”的声响加之络绎不绝的鞭炮声震耳欲聋，使人们面对面地交谈，却不能听到对方的声音。

在过去物资贫乏、生活并不富裕的年代，宴席均由家人操持、邻里帮忙。从2000年以后，逐渐兴起聘请专职做宴席的“一条龙服务”——由专职的炊事班底承包所有宴席需要的物品和劳力，大大减轻了孝家宴请宾客的负担。而传统的繁缛的丧葬仪式程序也有所简化：初丧之后的“做七”仪式变得十分简单，甚至许多孝家只保留了大办初丧的传统，而省去了初丧之后的诸多祭祀礼仪。

## 二、丧葬仪式中的乐班与道班

### （一）“跳三鼓”乐班

“跳三鼓”是石首以及周边地区独有特色的说唱形式，旧时专为丧葬而唱，名“鼓盆歌”，又名“跳丧鼓”。在1949年后，“跳丧鼓”不仅用于丧葬，还扩展到祝寿、盖房、结婚等喜庆仪式，故改名为“跳三鼓”。“跳三鼓”以说唱长篇故事，劝人向善行孝等内容为主题。完整地说唱一篇历史故事、风物典故以及即兴编的唱词，通常需耗时数十小时之久，表演时通宵达旦，陪孝家“坐夜”彻夜不睡。

“跳三鼓”由三人表演，其中一人击鼓，两人相对持单镲面对面说唱，一问一答连说带唱。两位对唱的乐人，逗趣嬉闹妙趣横生。唱者在演唱中每段都要踱着有节奏的步子，面对面或背靠背，时进时退，来回往返。唱者说唱时手拿竹筷或签子敲镲“打点子”，“和”者附以感叹词或短句应和，在段末两人“和”唱。艺人保持“唱时不奏、奏时不唱”的原则，跳三鼓艺人总结为这样的口诀：“右手筷子左手钹，上靠膀子丁字脚；三步半，朝前梭，背靠背，擦身过，二人对面笑呵呵；你一歌，我一歌，鼓声不住歌不落。”

1. 艺人传承

“跳三鼓”艺人调查表见表1。

表1 “跳三鼓”艺人调查表

| 姓名 | 性别 | 民族 | 出生日期 | 师承 | 从艺时间 | 身份 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 盛名扬 | 男 | 汉族 | 1950年 | 盛明高 | 1970年 | 职业艺人 |
| 陈安庆 | 男 | 汉族 | 1951年 | 郑启焕 | 1964年 | 职业艺人 |
| 唐会炎 | 男 | 汉族 | 1954年 | 杨凤章 | 1979年 | 职业艺人 |
| 徐荣虎 | 男 | 汉族 | 1955年 | 袁高伟① | 1970年 | 职业艺人 |
| 张玉南 | 男 | 汉族 | 1958年 | 自学 | 1970年 | 职业艺人 |

2. “跳三鼓”说唱的剧目

“跳三鼓”说唱以劝人向善行孝为主要内容，也有许多以帝王将相、才子佳人为主题的民间历史故事。

2009年湖北省石首市群众艺术馆所统计的石首地区“跳三鼓”常用剧目有：《双美图》、《赵五娘往京》、《陈杏元和番》、《三元记》、《朱砂记》、《同窗记》、《刘全进瓜》、《刘贵臣》、《陈英卖水》、《卖花记》、《金镯记》、《太行山》、《紫阳山》、《双色记》、《九更天》、《十五贯》、《天仙配》、《九件衣》、《孟丽君》、《血袍记》、《大闹贤关镇》、《封神榜》、《双花记》、《乌金记》、《柜子记》、《巧福奇冤》、《张德宝放牛》、《纣王焚香》、《秦香莲》、《瓦车棚》、《四下河南》、《白罗衫》、《拾罗衫》、《刘子英打虎》、《粉妆楼》、《铁头山》、《私访江南》、《蓝丝带》、《双招供》、《三笑姻缘》、《三家巷》、《景德镇》、《凤凰山调换记》、《乌龙岗》、《白扇记》、《话龙虾》、《思亲》、《四香缘》、《开棺斩子》、《白蛇传》、《杨门女将》、《白袍记》、《打黄袍》、《大闹花灯》、《圣王访子》、《挑女婿》、《三婿拜寿》、《霞光剑》、《三收花园》、《白马驮尸》、《人头记》、《风火山》、《阎王状》、《五美图》、《十美图》、《三下书》、《站花墙》、《七层花楼》、《金锁记》、《磨盘山》、《蜜蜂记》、《王玉莲征西》、《建设玉石首》、《三门街》、《铁良山》、《双八串》、《爱华山》、《吴汉杀妻》、《精忠传》、《九头案》、《大破聚宝楼》、《胭脂女》、《宝莲灯》、《逼上梁山》、《天宝图》、《罗帕记》、《白玉楼》、《千里驹》、《五凤楼》、《何氏行孝》、《孟日红》、《彭公案》、《玉堂春》、《八仙庆寿》、《小八仙》、《八仙过海》、《八仙飞升》、《赵延求寿》、《郭子仪拜寿》、《东吴招亲》、《三气周瑜》、《草船借箭》、《汉室古人》、《目连寻母》、《陆绩怀橘》、《王裒泣墓》、《孟宗哭竹》、《杨香打虎》、《吴猛砍草》、《王祥卧冰》、《黔娄行孝》、《铁髻子》、《十叹十月封神榜》、《十叹十月三国志》、《十八条好汉》、《令婆辞朝》、《大舜耕历山》、《曾子行孝》、《单衣顺母闵子骞》、《子路负米》、《郯子行孝》、《老莱子行孝》、《中子行孝》、《董永卖身》、《郭巨葬儿》、《丁兰刻木》、《拾椹供亲》、《蔡顺》、《江革行孝》、《姜诗行孝》、《六出祁山》……

① 袁高伟为自学，未正式拜师。

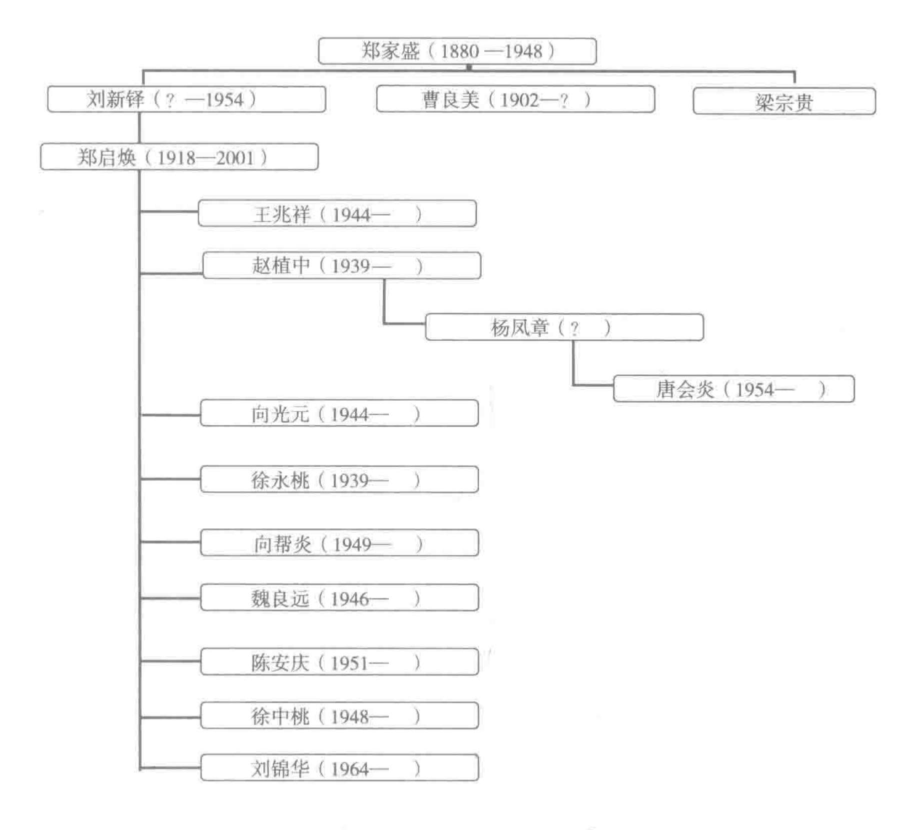



**图1 郑家盛的传承谱系**①

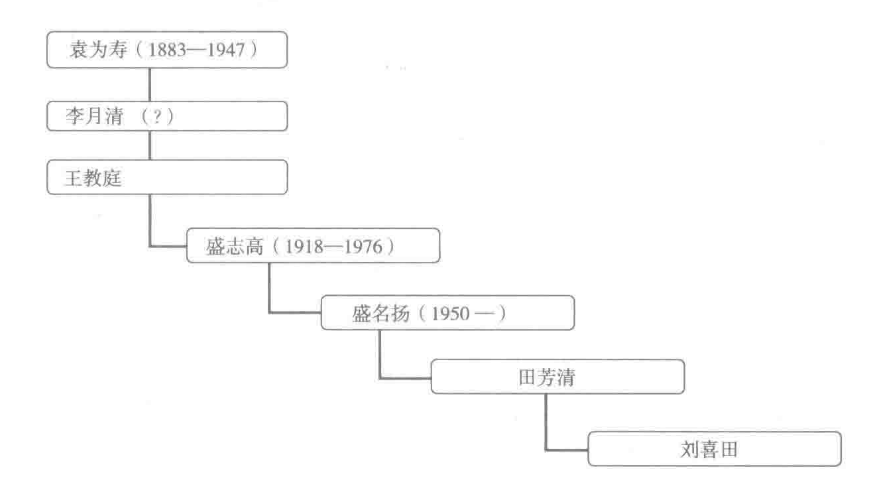



**图2 袁为寿的传承谱系**②

3. “跳三鼓”与丧葬仪式

“跳三鼓”艺人的表演内容主要分为“开场”、说唱和“致答谢词”三个部分：（1）“开场”又分为打鼓“开场”、“劝饭”两个环节。“开场”，鼓师打鼓念开场词（此时

① 参见李娟《石首跳三鼓调查报告》，本科学位论文，武汉音乐学院，2006年。

② 同①，2006年。

孝子按长幼在灵堂前依次伏地叩首）。“劝饭”所唱之意为劝逝世的“张老太公”放下花花世界和膝下儿女，放心走向阴间，开口吃饭。（2）故事说唱。说唱《琵琶记》、《打黄袍》两出历史故事。（3）“致答谢词”、结束。故事说唱为主体，且历时最长。总的来说，丧葬仪式中的“跳三鼓”是在当地喜闻乐见的说唱“跳三鼓”的基础上增加丧葬仪式专有的开场辞和结束辞变化而来，具有一定的仪式性。

“跳三鼓”表演者是在当地享有特殊地位的艺人，在丧葬仪式中，“跳三鼓”艺人也是仪式的执仪者。有些财力不足的孝家未请道士，而由“跳三鼓”艺人完成表演后“绕棺散花”等仪式内容。综观此次丧葬仪式中的“跳三鼓”，其内容“开场”、“说唱”和“致答谢词”三个部分的整体形式也是一个仪式化过程的体现。

### （二）“唢呐大鼓”乐班

“唢呐大鼓”乐班是当地的吹打乐班，当地也叫“响器”、“锣鼓点子”、“点子家业”。“唢呐大鼓”是艺人们自己起的乐班名称，以打击乐合奏为音乐特征。打击乐的演奏传统在当地从未间断，锣鼓喧天的音声更是丧葬仪式的必需。艺人们口口相传，用口诀或曲牌名称传承着锣鼓的节奏。石首地区传统的锣鼓打击乐班少有吹管乐器，直至2000年以后在当地出现了从湖南地区传入的唢呐，由于唢呐的音响洪大，特别能具有制造热闹气氛的功效，所以这种唢呐加打击的合奏形式很快被当地民众所接受。

唢呐锣鼓在丧葬仪式中发挥着推动热闹气氛的作用。吹打乐班配合着三个重要的场合和仪程：一是亲友来客到达灵堂拜祭时奏乐；二是发丧时奏乐；三是下葬时奏乐。表4中陈秉光、吴在平、李建棠是石首人，吴忠和与毕海棠则是距此不远的湖南省华容县人士。他们偶然在一次殡仪馆的丧葬活动中相识，此后便在邻近地区的丧事中频繁合作。吴忠和、毕海棠吹奏不同的曲目，陈秉光等人就按照该曲目的节奏和速度配上已经非常熟练的“锣鼓点子”组成了丰富的合奏形式。

**表2 “唢呐大鼓”乐班艺人调查表**

| 姓名 | 性别 | 民族 | 出生日期 | 师承 | 从业史 | 身份 | 擅长乐器 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 吴忠和 | 男 | 汉族 | 1957年 | 父承 | 1999年 | 职业 | 唢呐 |
| 毕海棠 | 男 | 汉族 | 1945年 | 吴忠和 | 2005年 | 半职业 | 唢呐 |
| 陈秉光 | 男 | 汉族 | 1940年 | 谢培庆 | 1960年 | 职业 | 鼓、锣 |
| 吴在平 | 男 | 汉族 | 1949年 | 陈秉光 | 1964年 | 职业 | 钹 |
| 李建棠 | 男 | 汉族 | 1949年 | 陈秉光 | 1964年 | 职业 | 钹 |

### （三）伙居道班

道教正一派伙居道士的活动在石首地区有很长时间的历史传承。道教于宋淳熙二年（1175）传入石首地区，并在当地建修真观。明正统戊辰（1448）、天顺戊寅（1458）、成化丁酉（1477）分别于观的左右增建江东阁、玉皇阁及三清宝殿，成为全县道教香火鼎盛

时期，后为南岳庙所取代。[①] 南岳庙建于南岳山顶，受全国道教影响，始修真武祖师鼎，为石首全真派圣地，道众约70人。后从山麓至山顶，相继依次修多座宫观。至明末清初，由于战火洗劫，多已残垣颓壁，南岳庙除正殿外，余均遭破坏。[②]

清代至民国时期，道教的传播主要依靠贴近民众的传教方式和日益民俗化的内容吸引信众。因此，伙居道士在当地的民俗活动、宗教信仰等方面扮演着重要的角色。各种民俗活动繁盛，伙居道士专职各项法事和礼仪为生。每年腊月三十到正月初一，每家每户都向道士恭送"清吉表"陈放于香案前，烧香祈福，以保平安。正月十五到二月十五之间，各地土地庙需道士做庙会。三四月初一至初八为传统朝拜日，为香客做禳灾、追荐、祈祷等道场，与佛教无甚差异。七月至八月做"渔郎会"，祈求土地丰饶富足。盖新房需请道士"安神禀土"。因当地人认为盖房惊动土神和家神，道士做道场可将各方神灵归位，告慰诸神。逢送亡放寿时，必请道士做道场替亡人悔过超度，从初丧的大肆操办到长达三年之久的多次祭祀，均多由道士执仪。当地正一道为主，称奉张天师法令，平时各居其业，盛时进行做斋、打醮、送端阳符、元旦表、半月斋活动。[③] 道士承担着当地重要的祖先祭祀和民俗活动的仪礼。在民众文化水平低下的年代，道士常常识文断字，并深谙传统礼俗规范，所以当地道士往往是民众精神和行为的指导者，被称为"先生"，备受尊崇。

新中国成立后，伙居道士的活动经历数次政治运动的冲击而几经沉浮：1966年全国性的"文化大革命"政治运动爆发，政府提倡反对封建迷信、移风易俗的思想纲领，伙居道班的活动全面停止。80年代中后期，随着改革开放新政策、新观念的影响，道教活动又重新在当地复苏。90年代，相关宗教管理单位对当地伙居道士进行管理和登注。

近年来，道班的活动在石首地区兴盛起来，丧葬仪式一般都会请道士打道场祛邪避讳、超度亡灵。

石首的伙居道士在当地有"南派"、"北派"之分，南口以南为南派，以北为北派。两派虽都遵从一样的道教经典科仪文本，但科仪程序、内容会有些不同，唱腔调门、乐器的配置也有所区别。此次道班为当地"北派"道班。

**表3 执仪伙居道士调查表**

| 姓名 | 道号 | 性别 | 民族 | 出生日期 | 师承 | 从业时间 | 身份 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 赵自阳 | 全妙 | 男 | 汉族 | 1978年 | 王德斌 | 1997年 | 散居道士 |
| 陈咏海 | 仁全 | 男 | 汉族 | 1946年 | 王遵义 | 自幼[④] | 散居道士 |
| 陈光忠 | 永明 | 男 | 汉族 | 1974年 | 胡松柏 | 1990年 | 散居道士 |
| 刘成军 | 全省 | 男 | 汉族 | 1981年 | 陈咏海 | 1997年 | 散居道士 |
| 周勇 | 无法名 | 男 | 汉族 | 1979年 | 李建中 | 1997年 | 散居道士 |
| 陈克平 | 德法 | 男 | 汉族 | 1970年 | 陈咏海 | 1991年 | 散居道士 |
| 李家柏 | 无法名 | 男 | 汉族 | 1937年 | 自学 | 1996年 | 业余从业者 |

---

① 湖北省石首市地方志编纂委员会：《石首县志》，红旗出版社1990年版，第634—635页。

②③ 同①，第634—635页。

④ 陈咏海自述从小就会做道场，"文化大革命"期间被政府禁止，1980年后又开始从业。

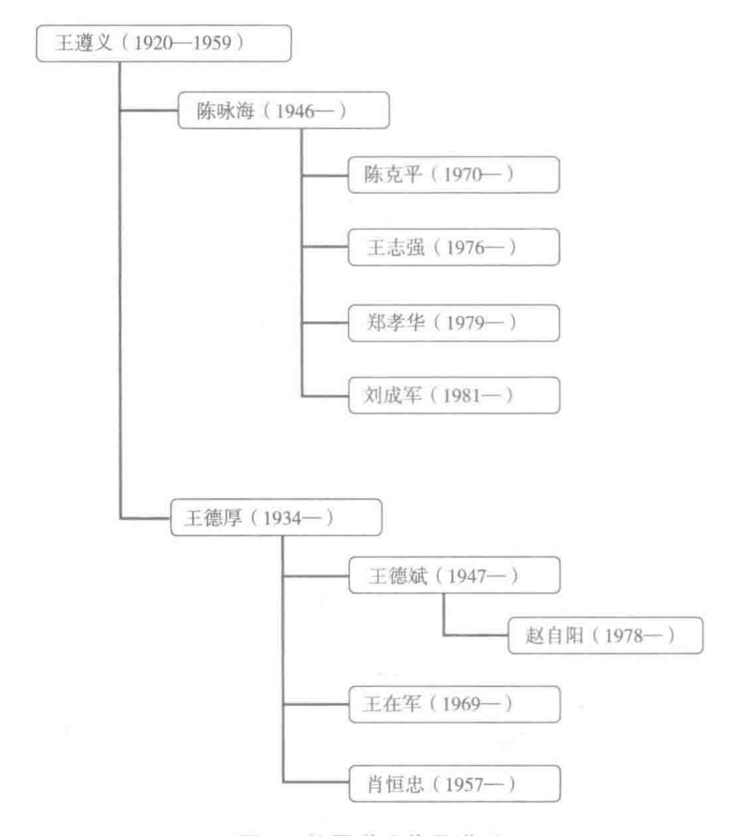



**图 3　伙居道班传承谱系**

## 三、丧葬仪式个案描述

2010 年 2 月 6 日（农历腊月二十三日）湖北石首市高基庙镇荷伍当村三组张姓老人去世。家人随即做仪式的准备工作：买菜、布置灵堂、联系宴席班子、乐班、道士、告知亲戚朋友、孝对联等事宜。农历腊月二十四日（2010 年 2 月 7 日）“进材”[①]。将去世老人抬下床榻，为老人穿衣，放进租来的“水晶棺”。根据当地风俗，停尸两日至农历腊月二十五日做仪式。

众亲友在屋外支起大棚，西面厨房供做饭班子干活用，置有灶王神像供奉。棚内放置五张大饭桌。棚内东面的饭桌暂供文书写挽联和花圈用（文书台）。屋内堂屋门联上贴白底黑字挽联。堂屋内设置为灵堂：放置棺椁、供桌。供桌上放置逝者牌位、供品。供桌后置花圈、棺椁。

全部丧仪由逝者远侄张群耀负责组织，统筹管理各项事宜。家族内各色人等各司其职：文书由逝者堂兄张家文担任、重孙张永浩协助；账房及助理：侄儿张建新及妻陈春

① 指将逝者入殓。

秀；逝者孙张庆忠放鞭炮；逝者孙张庆刚接花圈；张之秀、张之美、张红梅、张之兰等女眷倒茶；张志华等递烟；流水席的操办全部请专门做饭的班子“一条龙服务”，负责仪式活动中的流水席约50桌……白天亲友到场拜祭、放鞭炮。孝家递烟、倒茶。棚内亲友聚餐、交谈，人流攒动；入夜跳三鼓或道班锣鼓喧天、彻夜闹场，亲友守夜至天明。

（一）第一天仪式程序

2010年2月8日早上9时许，艺人到达，在孝家早饭过后遂开始布置演出场地：准备好小鼓（一架）、钹（两副），并将小鼓缚于小凳以便坐着击奏；将扩音喇叭挂在大门外；摆上长凳以备观演之用；将孝家给的香烟、毛巾放在供桌上（见图4）。

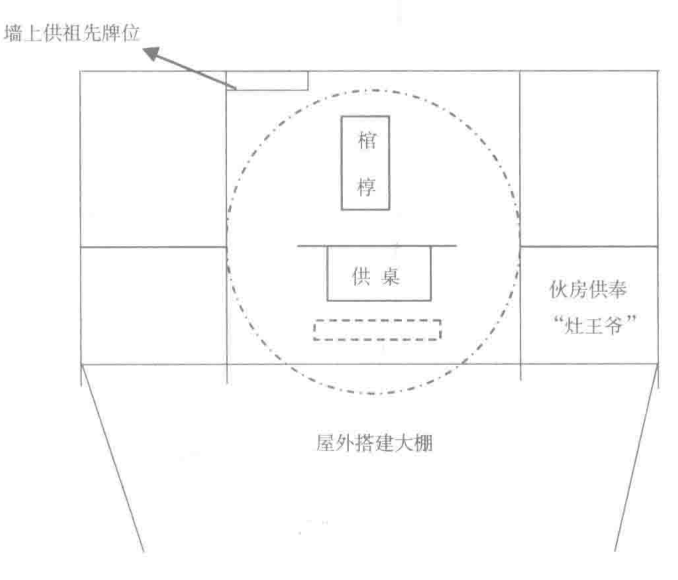



**图4 “跳三鼓”乐班的表演空间**

“跳三鼓”的演出场地在陈放棺椁和逝者牌位的灵堂。灵堂内几处长板凳为“观众席”。观演者大多是60岁以上的老年人。他们爱听“跳三鼓”的表演，偶尔也能跟唱几句，他们围坐在棺椁周围，认真细致地观看欣赏仪式表演，固守着江汉平原地带“坐丧守夜”的传统。其他家族中的壮年、青年或忙于各项丧礼事宜或支起牌桌娱乐玩笑，儿童则在房中、院外嬉戏。笔者曾问“都管”[①]：年轻人为什么不坐在堂屋听“跳三鼓”？都管说：“他们都不懂规矩，照说都应该守在这里（灵堂）的。”问起屋里屋外的年轻人，他们也说“听不懂‘跳三鼓’”。在灵堂的表演场域中，“跳三鼓”表演者和年长观众互相交流着情感，坚守着传统。

早上10:37（孝家招待“跳三鼓”师傅吃过早饭后）

“开场”

孝子按长幼顺序依次在灵堂前磕头。

① 当地称组织安排各项活动的主管人员为“都管”。该丧葬仪式的都管是逝者张银万老人的侄儿张群耀，他负责管理组织、统筹安排此丧葬仪式的各项事宜。

“跳三鼓”之打鼓师傅打鼓念词为背景音声：

鞭炮一响先打开场……

孝家派人接我到灵堂……

霹雳一声震乾坤

万古传流到如今诶……

日往月来今古事桃红柳绿一半春……

不是有意串虚行因何来到孝家的门……

庄子留下骨盆去传与后世悼亡魂……

天地开张日吉时良……①

阴阳两和白事其丧啊……

银镫一对珠袜一双打扫炕前焚起宝柔香诶……

来到大福店呐　打开金步堂……

为生起鼓开唱　首先就得请神拜将诶……

一请三方土地　二请五方神将

三请水府三官哪　四请诸公过往

五请五方童子　六请接引慈航

七请七星北斗　八请八大金刚

九请众仙下界　十请十殿阎王

孝家无事不乱请……而今是黄道佳节张府上的太公值好安葬啊……

葬龙头出天子……葬龙尾出宰相啊……若是葬在龙眉上诶……恭贺一代一个状元郎诶……

开天辟地　盘古分阴阳……

后有盘古……先有无极诶

无极生太极　太极生两仪

两仪生四相　四相生八卦

八卦分阴阳

天皇生有十儿子　地皇生有十一郎啊

人皇只有九兄弟　无屋无事无衣裳

松柏树下过时光

……

鼓师问两位三鼓师傅从何而来，去往何处，另两人作答。即引出“跳三鼓”两人对

① “天地开张，日吉时良”一语在湖北其他地区的丧葬仪式中也常有出现，是开场致辞的套语。

唱，一人击鼓伴奏的表演。

鼓师念起头唱："……老人家走得顺咧……"

齐：走得顺咧……（鼓、钹伴奏）①

11:08"劝饭"

这一环节唱的是劝逝世的"张老太公"放下花花世界和膝下儿女，放心走向阴间，开口吃饭。

11:40"跳三鼓"说唱：《琵琶记》

《琵琶记》又名《赵五娘往京》。该故事讲的是汉代书生蔡伯喈与赵五娘悲欢离合的故事。跳三鼓艺人的说唱主要以贤孝妇赵五娘为人物线索，讲述她丈夫进京赶考，赵五娘一人在家侍奉公婆。饥荒年间，她把救济粮留给公婆，自己却在背后偷偷吃糠。公婆死了，无钱买棺材，她剪下头发，沿街叫卖。赵五娘埋葬公婆后进京寻夫，终获团圆。跳三鼓艺人以讲述赵五娘贤孝为主体，通过角色扮演、讲述、评论、说、唱、学等多种表演形式，生动地歌颂她如何侍奉公婆，历经磨难仍恪守孝道的品质。

跳三鼓讲唱主题为七言，均为劝人行孝向善的内容。如《琵琶记》开场词：

……
自从古来到今朝，为人要讲忠和孝
说话言语有老少，那自不说有孝道
女人闺阁从父母，除嫂就要从公姑
从了公姑从丈夫……别的闲言都不提
叹的一本《琵琶记》……

13:20 休息，入席；

14:30 继续说唱《琵琶记》；

17:08 休息；

17:32 说唱《琵琶记》；

19:15 休息，入席吃饭；

19:20"三棒鼓"的即兴表演②；

20:04"跳三鼓"说唱《打黄袍》（此为"宋朝包公案"选段，讲述的是狸猫换太子的故事）；

24:15 休息，夜宵；

1:15 继续说唱《打黄袍》；

---

① 注：唱时不奏，奏时不唱。

② 此段"三棒鼓"即兴表演详见后文描述。

2:45“致答谢词”，放鞭炮结束。

在整个仪式中鞭炮声此起彼伏，只要亲友上门拜见，必放鞭炮（放的鞭炮越多，孝家越高兴）。整体的仪式氛围体现的是孝家想极力达到的“热闹”效果。

在第一天的整体仪式中，有固定的程序（如“开场”和“致答谢词”），也有许多非固定的、偶然的表演因素：如晚上孝家女婿的即兴娱乐表演，还有走唱艺人不断上门讨钱的表演等。

（二）第二天至第三天的仪式程序（2010 年 2 月 9—10 日）

第二天至第三天的仪式由两个班子共同完成：道士法事与“唢呐大鼓”。唢呐大鼓穿插于道士法事仪式之中，凡有亲友上堂拜祭亡者时，鸣鞭炮奏乐。2010 年 2 月 9 日早晨约 8 时 30 分，“唢呐大鼓”乐班到达孝家。约 9 时，道士乐班来到孝家，道士乐班的领班人赵自阳即带领同班人“设坛”，即布置道场。

道班的效力和功能首先是通过仪式空间的展示来实现的。总的来说，道班的展现体现了执仪者伴随亡者告别阳界、走向阴界，最终成为祖先的一个过程。为展现这个过程的转变，道班首先要模拟出不同空间的形态，使人们对这个过程如临其境，从而对仪式的效力深信不疑。道坛分为内坛和外坛。内坛两壁悬挂十大阎王像，描摹出亡者通往阴间的路途上所受炼狱情境。内坛供桌设“三官”神像。三官内坛供桌背后悬挂“三清”图。在入夜后设置外坛。供桌上设亡者牌位，后设纸制五方童子像（表示护卫亡者走向阴间的护卫）。天、地、水、阳四界。道士所用乐器：锣一面、鼓一架、钹一副；法器：地钟、宝剑、华幡、朝符、点子、令牌（五雷号令）（见图 5）。

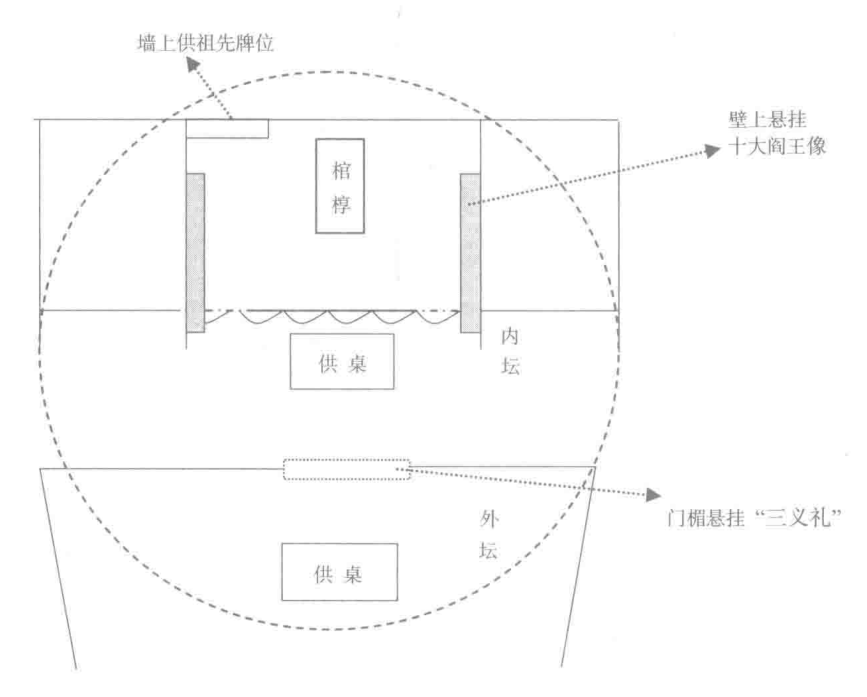



**图 5　道班的展演空间**

**仪式程序：**

9:00“设坛”

道士制“引路幡”、写灵位、写“三官”（天官、地官、水官）牌位、写“包袱”、写经文、布置灵堂、悬挂阎罗众神图等。置法器于牌位前。

10:30“开锣”（鸣鞭炮开锣）（10:45来亲友拜祭，唢呐大鼓演奏，道乐停）。

10:50“摆饭”

一名执仪道士在灵位前摆放三碗饭菜，准备“开咽喉”（劝亡人在阴间吃饭）。

11:05“劝饭”

开“咽喉咒”。道士面对灵位，唱念经文，劝亡者吃饭。然后面对东、西、南、北四个方向拜神，唱念经文。

12:05 休息

13:05“发批”

“八洞神咒”请菩萨。这一环节表示死者死后要通过“无常”引到阴间。一名道士着蓝色道袍扮演“无常”，其余四名道士着黑色道袍，展示亡者由无常引路走向阴间的场面。锣鼓声震耳欲聋。

13:45“开坛”

这一环节意为请众菩萨下凡来。道士念咒、唱诵。

14:55“荡秽”

“改秽除氛”。道士念诵经文，意为荡除污秽之气，并引领孝子到伙房祭拜“灶王爷”。

16:38“开路”

请菩萨、诸神为亡者开路。诵“青华宝诰”。

18:07 加演（道士称因为来客已入席但菜未上桌，故加演一段“造气氛”）。

20:06“祭马”

意为祭亡者坐骑（若亡者为女者，则为“祭轿”）。执仪者用鸡“祭马”，念“温帅咒”。

21:35“开五方”

仪式地点移为户外棚屋中，将纸质“五方童子”放在东、西、南、北、中五个方向，代表五方童子开大路。在一主要执仪道士带领下，其余道士鱼贯而入，在念咒下，依次烧掉“五方童子”。

23:25“享荐”

道士念咒劝亡人吃饭，孝子磕头、奠酒、念孝名。

23:58 孝子纷纷披麻戴孝磕头。

01:18“诵经”

道士念《度人经》上卷。

02:02“诵经”

道士念诵《度人经》中卷、下卷。

03:00“回神”

03:50“绕棺散花”

道士唱诵吉利话，讨利事。

04:45“撤灵”

孝家将所有悬挂的神图、供奉等布置撤除，在祖先牌位上蒙上一块布。

04:50“出柩”

请八个壮年男子抬棺，俗称“八大金刚”。八大金刚抬灵柩，女眷扫地（意为扫出污秽），拆祭台。道士念“地司咒”。

05:00“发丧”

众孝子拥灵柩走出房屋，列队送丧。浩浩荡荡三百米至汽车处，赴火葬场火化。

10:00“下葬”

落棺前，先生用米在坟地里撒上“万代富贵”，意为人口兴旺发达之意。众孝子烧纸钱将米烧至黄色。孝子挖第一锹土，入棺椁于坟地，埋葬、封墓。

10:40 众人回程，揭去祖先牌位上蒙的布，告慰拜祭祖先牌位、供饭。仪式结束。

## 四、丧葬仪式音声分析

### （一）“跳三鼓”的音声

1. 唱

《中国曲艺音乐集成·湖北卷》总结跳三鼓的唱腔有：【卡七字句】、【呀吙吙】、【欢调】、【三句半】、【十字调】，表演依字行腔，并由一个唱腔反复演唱。在实际的表演中，这些唱腔的运用更加灵活多变。

2. 和

“和”是和者在对方说唱时间或插入的感叹、设问、呼喊、提示发声字。“和”用石首方言发音，句子短小，较日常生活的音调要高，有的近似于呼喊，且尾音时有拖腔。唱者唱到句尾处，与和者合唱。“和”既表达了赞同、补充、感叹等多种情感，也具有承上启下的结构功能。一人唱，另一人伴和，形成此起彼伏的表演效果。

3. 念白

唱者在叙述、评论时运用有节奏的、句式整齐的念白，每句押韵。石首方言发音。表演者按照当时表演的情境和所感即兴编词。

4. 说白

对唱双方在说唱中偶尔会插入一些评论、逗趣、问答的方言说白，以此活跃气氛。说白即兴，随意性较大，不要求押韵和句式整齐，节奏散漫。

5. 鼓、镲

“跳三鼓”的器声为鼓和镲。鼓师坐着伴奏，演唱时不奏，间隙击奏，或在短句的中

间伴奏，或在乐段的中间击奏。鼓师也偶尔帮腔演唱。站着对唱的艺人左手一片单镲，镲上系红飘带，右手执筷子或竹签。演唱时，唱者左手单手敲击单镲打拍子，右手执飘带；击奏时，唱者右手执竹签击奏单镲与鼓师合奏。

上述音声往往相互融合、灵活多变，造成丰富多彩的音响效果。

谱例 1

1 = ♭D $\frac{4}{4}$

5 – 5. 4 2 | 3 – #4. 3 | 2. 1 5 5 | 5.4 2 2 2 2 2 2 2 2 |
(唱)啊，确 实 哎 哦 啊 说 的都是内心的咯

1 6 5 5 – | 2 2 2 2 5 5 5 5 | 1 5 1 6 – | 5 5 5 6 2 1 6 |
话 哎。 (间奏略) 孝东家啊为我们呢 呢嗒代 价， 我 们喽应当她

5. 4 2 2 2 | 6. 1 6 5 – | $\frac{2}{4}$ (间奏略) 5 – | $\frac{4}{4}$ 5 1 6 5 – |
族 村 发 哎 哎， 老 公 公

X X 2 2 3 | #4. 3 2. 1 | $\frac{2}{4}$ X X | $\frac{4}{4}$ 5 5 5 1 6 2 2 |
(白)把 手(唱)放 哎 (白)哦 啊，(唱)你 们喽 再把 哎呦

2 2 2 2 | 1 6 5 5 – |
大 哎 事 哎 办 哎。 (和：该当大事嗒。)

2 2 1 5 5 5 | 1. 2 2 1 5 5 | X X X 1 1 2 1 1 |
(唱)造 化 好 来 吔 寿 又 长 哎，(白)尤 其 是(唱)放 寿 弄 得

6. 5 5 X 1 2 | 2. 1 6 5 5 – ‖
好 哎 风 哎 光 哎 啊

(和：这也就真正叫差不多嗒。)

谱例说明：“↑”为声调之高平调；“↓”为声调之降调。念白上方标注音符为念白音高的基本框架。

上述唱腔由感叹式的衬词“啊”起句，旋律以“5”、“2”为主音，并形成唱腔的音域框架。落句以下滑音的徵音结束，调性为徵调式。唱腔中个别字词以方言念白代替唱腔，并间或“和”者方言的呼喊为陪衬，补充其内容并烘托气氛。

念白以“5̣”、“2”音高为基本框架，平稳念诵。落音“旺”的调值比“2”略低，近似于“1”；“广”为降调；“刚”和“方”字在高音位呼喊。这 4 个落音与石首地区的方言音调一致。①

| 旺 | 广 | 刚 | 方 |
|---|---|---|---|
| 声调：阳去 | 声调：上声 | 声调：阴平 | 声调：阴平 |
| 中平 | 降调 | 高平调 | 高平调 |
| 调值：3 3 | 调值：3 1 | 调值：5 5 | 调值：5 5 |

**图 6　落音的声调与调位关系**

如上图所示，落音摆脱音乐的框架，以方言音调行腔，与前念白的主音在音高上形成对比。念白的起音为“2”，落音选择音调低的字；起音若为低音“5̣”，落音则选择音调高的字呼喊出来，以此规律形成抑扬起伏的效果。“跳三鼓”的曲调和念白很多时候都是即兴而至，在表演中表演者会有多种尝试，若用的落音音调不够嘹亮，则会在下句中将高平音调的字词呼喊出，以表演高亢、明亮的色彩。

方言音调为音乐提供了音调，音乐为语言限定了框架，“跳三鼓”的音乐特征正是方言与音乐融合渗透、互动作用的结果。

（二）三棒鼓的即兴表演

2010 年 2 月 8 日晚上 7 时许，一村民手拿小鼓来到灵堂前，敲击小鼓，说唱“三棒鼓”，向孝家讨钱。众人悻悻，并未引起很大注意。孝家女婿在一旁听了几句，便忍不住对表演评价了起来：说他唱得不对。众人随即围拢了过来，起哄说要那孝家女婿也唱几句。在众人的热烈要求下，孝家女婿拿过小鼓，即兴表演起他从小会唱的“三棒鼓”。众人都评价他比讨钱来的那人唱得好。“三棒鼓”的唱词显得十分随意：孝家女婿开场第一段和第二段唱的是有关自家办丧事要唱的一些吉利话，随后唱的内容跟这场丧葬仪式的联系就越来越少：从他自小学唱的经历到改革开放的好政策给人们生活带来的变化，从女人的时髦到男人的多金无一不唱，幽默的语言和娴熟的音乐技巧使得在一旁观看的亲戚们拍手叫好，笑声连连。

从音乐上来说，这是一段极具湖北江汉平原“三棒鼓”特征的说唱。三棒鼓流行于湖北江汉平原地区，其结构为单乐段反复结构，一曲多词，以五言、七言为主，辅以衬词。音乐大多是徵调式，音域较窄，节奏平稳，速度与力度无大变化。孝家女婿在丧葬仪式中的即兴表演保持了三棒鼓的基本风格，也有着一些独特的地域特点。孝家女婿表演的这段“三棒鼓”，其节奏简洁平稳，情绪欢快。表演者根据信手拈来的即兴歌词配以音乐上的细

① 赵元任、丁声树等：《湖北方言调查报告》，中央研究院历史语言研究所专刊，商务印书馆 1948 年版，第 1348 页。

微变化，虽然不断地重复也显得并无乏味之感。

1. “三棒鼓”基本乐段

谱例 2

第一段：

1＝B

2/4 2 2 2 2 3 1 | 3/4 6 1 6 （X X X ） | 2/4 6 1 6 1 2 6 | 3/4 5 （X X X ） |

黄金就归嗒 窖 啊 谷米就 归 嗒 仓

2/4 1 6 1 2 3 | 6 1 1 6 1 1 | 1 6 2 3 2 2 | （X X X ） |

我 屋里 孝 终 老 屋里 老 人家 送了丧 葬 啊

2 3 2 1 | 6 1 6 2 2 3 | 5 6 1 6 | 5 － ‖

必 定 啊 发 啊 就 在 龙 头 上 啊

第二段：

1＝B 2/4

2 2 2 1 2 | 3 5 1 6 6 | （X X X ） | 6 1 6 1 2 2 3 | 2 1 5 6 5 | （X X X ） |

葬在就龙头就出 贵子哦 葬 在 龙腰 出 啊宰相

6 6 1 6 6 1 | 2 3 1 6 | （X X X） | 2 3 2 1 | 6 1 6 2 2 3 | 1 2 6 6 | 5 － ‖

葬 在 龙尾出 状元 郎 必定 啊 发 啊就在 孝服 上 啊

孝家女婿的即兴演唱共有 22 段，每一段都是基础乐段的变化重复。旋律主要使用以“羽”为中心的音列，与落音“徵”形成对比，每段均为徵调式，节奏简洁平稳。

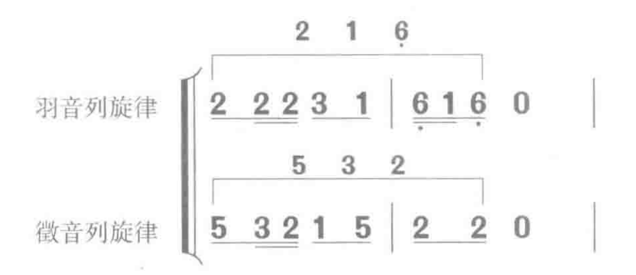
2. 音乐中的即兴变化

如谱例 2 所示，每一段都是前一段的变化重复。表演者不改变调性、基本节奏型和四句体乐段的结构，而从细微之处作多样的改变。以下暂举表演者在五次反复中即兴变化的几个例子。

（1）置换顺序。表演者有时将音列顺序改变；有时将整个乐句顺序调换。羽音列的变化有：“6 1 2”、“2 1 6”、“1 2 6”、“6 2 1”、“2 6 1”、“1 6 2”多种组合形式。乐段中的 4 个乐句常将第 2 句与第 3 句顺序置换。

（2）乐句的扩展或缩减。整体四句体乐段结构不变，但每句的结构常有缩减或扩展。由于歌词都是即兴创作，表演者将口语化的歌词每句押韵，而句式不一定齐整，所以乐句的扩充或缩减十分常见，其中也有表演者在即兴创词时临时换词所造成的乐句变长的情况。

（3）旋律色彩变化。采用以“徵”为中心的旋律音列与多数“羽”为中心的旋律音列形成对比。




（4）音域变化。个别音会提高八度演唱。

基础乐句　5 6 1 6 | 5 － |

变化乐句　5 1 6 | 5 － |

（5）方言化。表演者在即兴表演中有时将个别乐句中的唱词不唱而说，用方言化的发音呼喊出来。

这段热闹喜悦的说唱表演十分偶然，好似与丧葬悲伤的气氛不大协调，但如果将这段音乐置于丧葬仪式的语境中解析则不难理解，“三棒鼓”所表达的欢乐气氛与当地视 70 岁为“喜丧”的习俗是非常和谐和恰如其分的，这也十分符合当地所保持的楚人“鼓乐娱尸吊客”的丧葬习俗和文化象征意义。所以这段表演也是此丧葬仪式中不可或缺的组成部分，它使“喜丧”、“闹丧”的使命在音乐富有感染力和参与性的助力下得以完成。

在这个亡人通入往生的过程中，生者伴随亡者玩乐嬉闹，使他不会感到孤独和恐惧，从而让他安心放下俗世的一切纷扰，成为神灵或者祖先。所以说，从仪式的语境来看，这段三棒鼓的即兴表演不仅具有娱乐性质，而且还恰如其分地呼应了丧葬仪式的主题。

（三）道班展演之音声描述

1. 器声

器声在道班的仪式中自始至终地展现，覆盖着整个道班的音声场域。乐器有锣（一面）、鼓（一架）、钹（一副）；法器有地钟（一座）、铛子（一架）。锣、鼓、钹乐器合奏音响洪大、气势恢宏，用于静场、净坛等场域。法器用于特殊功能的道仪程序，配合道人

的念诵增进其功效。正一火居道跟当地民间音乐结合紧密，且器声受到当地民间音乐传统的影响，在演奏时具有一定的随意性，其主要目的是突出道仪的洪大音响效果，增强气氛。

2. 唱

火居道班唱诵音乐受到当地民间音乐的影响较大，大量吸收当地的唱腔旋律和风格特征。此道班演唱的音乐多为同一唱腔贯穿一段科仪，且为徵调式，体现了荆楚之地以徵调式为主的音乐风格。演唱音域跨越较大、级进为主辅以跳进增强戏剧效果，体现了当地豪放粗犷的音乐风格。

谱例 3

1=B $\frac{4}{4}$

5 5612 | 1 12 5 3 2. 3 | 2 2 1232 1216 5 |

612 2 2165 5 56 | 612 165 - | 2 26161 22. 6 |

2 2 6116 5 5 - | 612 2 2112 1216 | 5 5. ‖

3. 诵

诵，为诵经文、宝诰时音声。“经”为咒之外显，如《度人经》、《清华宝诰》等。火居道科仪与其他宫观科仪有相同的信仰体系、科仪程序和经文。为近语言的唱诵。

4. 韵白

道士带韵腔的念诵，如念“孝名”、“念符”，用铛子或鼓击打节拍，匀速念出。为近音乐的韵白。

5. 说白

道班在仪式过程中，还有一些带有民俗性的活动，如“绕棺散花”、“祭马”等。在这些环节中，道士会掺杂许多说白，用方言说白与群众自由交流，说吉利逗趣的话来讨利市。

6. 咒

咒为道士施法术念咒时的默声。道士在祭祀烧符时默念咒语，冥神静想。

（四）唢呐大鼓

当地吹打乐器组合以双钹的变化演奏为特色，节奏和击法变化灵活，曲牌有【风老大】、【龙虎头】、【龙摆尾】、【公子经】等，在丧葬仪式演奏中双钹或连续击奏同一曲牌，

或数个曲牌交替使用，造成不同的音色和音响效果。吴忠和、毕海棠吹奏的唢呐乐曲有：《妈妈的吻》、《毛主席的话儿记心上》、《粉红色的回忆》、《八百里洞庭》、《十送红军》等现代曲目。也有《十送》、《十月飘》、《打锣鼓》《十字调》、《西湖调》、《梁山调》等民歌小曲。选择这些乐曲是根据唢呐艺人的喜好和习惯选择，并没有什么特殊的要求。

（五）仪式音声的比较

如前所述，在当地民众心目中，丧葬办得越“热闹”越能显示出孝家的“孝道”。在笔者考察的这场初丧仪式中，孝家主动地选择了（或被动地接受）多种音声：跳三鼓不徐不缓的说唱、三棒鼓插科打诨的表演、道场或吟或诵的袅袅仙音、各种打击乐演奏、震耳欲聋的鞭炮声，以及人们的呼喊声和恸哭声等都成为仪式的一种必需。在孝家的心目中，什么样的音声也许并不重要，只要能在恰当的时刻来表达热闹的气氛，就是十分成功的乐班。对于道班的看法，孝家对他们所表达的音声没有过高的要求，一般都以服饰是否整齐、步伐是否一致、配合是否默契、打鼓是否热闹等标准来评价一个道班的“专业水平”。

所以从某种意义上说，“热闹”是丧葬仪式中所有音声的共同追求。

从另一方面看，不同身份的“局内人”对音声有不同的追求，他们所表达的音声也显现出“世俗”或“信仰”属性的不同层面。

“跳三鼓”的音声依字行腔，地方方言的音韵牵动着音声的起伏与变化，他们用通俗易懂的语言和生动活泼的风格表达了劝人积德行孝，以告慰亡灵的目的。同样，“三棒鼓”的说唱也采用地方方言，逗人发笑的即兴歌词也表现出世俗娱乐的属性。

与此相比，道班的音声则显现出较强的信仰属性。道班音声之近语言的“诵”和“韵白”主要依据道教音乐自身的旋向和风格特点加以修饰，受到方言的影响较少（除了那些具有民俗性活动的项目中才可能用到方言说白）。乐器除采用锣、鼓、钹等之外，还必须有地钟、铛子等法器。

笔者将具有信仰属性的音声“展现”与世俗化的“表演”作一个不明显的区分（信仰之于世俗并不是断然分开的），以比较丧葬仪式中不同音声的特点。

## 五、仪式音声与丧葬仪式

前文具体描述了丧葬仪式中各种仪式音声的复杂性和丰富性。那么，从丧葬仪式的整体来看，这些仪式音声又是如何在丧葬仪式整体结构中存在的呢？笔者认为，仪式学家范・盖内普（Arnold van Gennep）和维克多・特纳（Victor Turner）提出的通过仪式的“三重模式”能够对我们理解如此复杂的仪式音声提供借鉴。

通过仪式是从生命、季节或者事件的一个状态转换到另一个状态的标记，常常与个人和集体的生活状态的转变有关。盖内普认为通过仪式具有非常广泛的意义。他将这种通过方式的仪式看作是一种普遍的人类社会的结构机制，包含季节的节日、领土的仪式、牺牲的、朝圣的仪式。而且，任何行为、信仰和世俗事物都显示出同样的三重模式，即“分

开、过渡、融合”[①]。

通过仪式的这三个阶段可以赋予各种各样不同的名称，但根本的意图在于这三个阶段表示出了一种状态向另一种状态的转化过程。盖内普就用了两套平行的术语[②]：

分开 separation→转变 transition→融合 incorporation or reagregation

前阈限 preliminal→阈限 liminal→后阈限 postliminal

特纳对仪式的过程性分析沿用了盖内普三重模式的框架，并发展了盖内普通过仪式中间阶段的分析。他通过描述赞比亚的恩丹布人就职仪式，说明阈限阶段具有一种“时间之内或时间之外的片刻，以及世俗的社会结构之内或之外的存在”[③]，即超越时空的“反结构”特征。

可以看到，笔者考察的这次初丧仪式也显现出“三重结构”的特征，即送终—入殓→灵堂拜祭→出殡—安葬（其中每个阶段又有许多细化的“三重模式”）。在不同的阈限中，有着一些特定的行为标志着状态的改变。比如当地的丧俗，落气、小殓后需停尸数日，再办丧事。又如哭丧的三个高潮：一是死者断气的时候；二是死者入殓往棺材里装和钉棺材时；三是出棺和下葬时。这些行为都标示着亡者的状态及与生者的关系发生转变的一种界域。

如果我们将音声在整体丧葬仪式中依次排列，就可以看到如此复杂的音声是如何铺展的。见图6：

由图6可以看到，丧葬的第一个阶段（落气—小殓），逝者落气，孝家哭丧、放鞭炮，停尸数日以表示亡者与原先状态分离，等待灵魂与阳界的弃绝的阶段。这一阶段的音声（“哭丧”）除表达逝者与生者关系的改变，还有告知邻里、发丧报信的作用（放鞭炮）。

第二阶段（灵堂拜祭）历时最长，且音声最为丰富。在这个阶段中，各种关系（人与祖先、人与鬼神等）发生了融合，不同属性的音声汇聚一堂。在这个过程中，音声的主要功能和作用就是“闹”，以热闹的音声体现孝家的“孝道”。在这个过程中，显现了特纳所关注的“反结构”特征：人们通宵达旦，闹丧守夜；各种关系以平等“对话”的形式出现在人们的头脑中；跳三鼓、道班、三棒鼓中说笑逗趣的场面在丧葬仪式中也显得十分恰当……音声则以尽可能“多样”的品种、极尽“热闹”的音效作为人们终极的追求。

第三个阶段（出殡—安葬），人生新阶段整装待发，亡者和生者的关系重新定义，生活以新的方式继续前行。在这个阶段中，所有的吹打乐器齐齐上阵，震耳欲聋的鞭炮声和亲友恸哭的呼喊声最终伴随逝者入土为安，各亲友回门告慰祖先，行仪结束。

---

① Bowie, Fiona, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford, England: Blackwell, 2000, p. 161.

② Bowie, Fiona, *The Anthropology of Religion: An Introduction*, Oxford, England: Blackwell, 2000, p. 161.

③ ［美］维克多·特纳：《仪式过程结构与反结构》，黄剑波、刘博赟译，中国人民大学出版社2006年版，第96页。

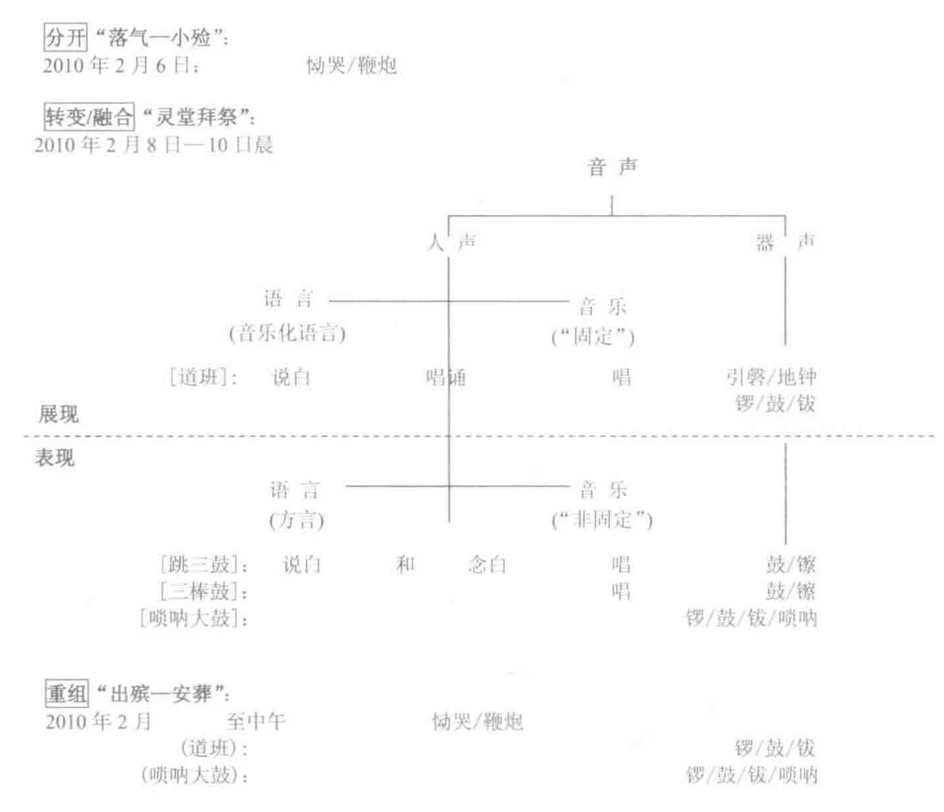



**图6 丧葬仪式音声整体结构**

# 结语

石首地区的丧葬习俗源于历史文化的积淀和传承，当地丧俗深受楚人好巫祀、崇鬼神、相信灵魂不灭思想观念的影响，并与商周以来形成的中国古代"病、死、丧、葬、祭"的仪轨规范一脉相承。楚人乐舞娱神、击鼓歌舞的丧葬传统至今仍在石首地区盛行，从中我们也可以看到形成当地丧葬仪式的文化基因的稳定因素。若从湖北地区整体的丧葬仪式习俗来看，石首地区与其他地区一样，基本上都遵循着中国古代丧葬礼俗所恪守的从落气到丧葬祭祀保持着一套严格繁缛的礼仪规范。初丧仪式大致可以分为三个阶段，即落气—入殓；灵堂拜祭；出殡—安葬。不同于湖北其他地域"转丧"、"跳丧"、"打待尸"、"哭丧"等堂祭传统，石首地区保持着湖北南部丧葬仪式坐丧守夜、击鼓作乐、说唱故事的传统。

笔者通过对湖北石首地区丧葬仪式个案的描述与分析，关注"跳三鼓"、"三棒鼓"、"道班"、"唢呐大鼓"等具有不同"信仰—民俗"属性的音声特征，评价音声在仪式展现或音乐表演中的功能，以及音声在整体丧葬仪式中铺展的结构。可以看到，在整体丧葬仪式"灵台拜祭"的中间阶段，音声非常丰富，从具有近信仰属性的道班音声，到具有近世

俗功能的“跳三鼓”、“三棒鼓”、“唢呐大鼓”，各种音声均以音响洪大的效果、繁多的音声品种来表现丧葬仪式的“热闹”，并以“热闹”来显示孝家的“孝道”。

在石首地区的丧葬仪式个案中，人们用行为上的约束来表示尊卑有序的观念；用各种音声陪伴亡者度过从阳界到阴间的通路和各种关系（人与祖先、人与鬼神等关系）的转换，以“热闹”为音声的终极标准，以此表达民众以孝为先的思想内涵。

# 重庆市万州区丧葬仪式音声调查与研究

罗亮星

## 引言： 万州地理与历史概况

万州位于重庆市东部，东邻云阳县，南接湖北省利川市、石柱土家族自治县、忠县，西接梁平县、四川省开江县，北接开县，上距重庆市327公里，下至湖北宜昌市321公里，是三峡库区腹心城市，长江由南向北穿越境内，地理坐标介于东经108°18′—108°33′，北纬30°39′—31°50′之间，是长江流域的重要港口城市①。现万州区幅员3457余平方公里，辖53个乡镇街道，2004年末总人口169.7万人，城市人口约54.5万人②。

长江自西向东北横贯万州全区，形成大势从东、西向长江河谷倾斜，逐级降低的地势；地貌以中、浅丘为主，间有河流阶地、平坝等地貌，且成层性明显③。万县市河川径流属长江水系，地处上游东段，境内河流纵横，河流、溪涧切割深，呈枝状分布④。区境处于中纬度，属湿润亚热带季风气候，四季变化明显，冬暖春早，夏长有伏旱，秋多绵雨，雨水多，湿度大，云雾多，日照少⑤。

战国周慎靓王五年至周赧王元年（前316—前314），秦惠文王先后灭蜀国、巴国，分置蜀、巴二郡；从东汉建安二十一年（216）置县至今已有1700多年的历史，建县之初名为羊渠，后改称“南浦”、“鱼泉”、“安乡”、“万川”，唐贞观八年（634）改为万州，其后几度易名，明洪武六年（1373）降州为县称“万县”；民国时期，为四川省第九行政专员公署所在地。新中国成立后，置万县地区，属四川省，辖九县一市。1992年撤销地区，

---

① 参见重庆市万州区龙宝移民开发区地方志编纂委员会编《万县市志》，重庆出版社2001年版，第55页。

② 参见http：//baike.baidu.com/view/4787.htm。重庆市万州区龙宝移民开发区地方志编纂委员会编：《万县市志》，重庆出版社2001年版，第50页。载“1992年9月统计，全市面积230.21平方公里，总人口308145人，年末人口315293人”。

③ 重庆市万州区龙宝移民开发区地方志编纂委员会编：《万县市志》，重庆出版社2001年版，第56页。

④ 同③，第63页。

⑤ 同③，第58页。

设立地级万县市，辖龙宝、天城、五桥3区和开县、梁平、忠县、云阳、奉节、巫山、巫溪、城口8县[①]。

万州建制历史悠久，区位优势突出，经济较为发达，是渝东、鄂西、黔北、陕南、湘西的水陆交通枢纽，也是川东北、湘鄂西、陕南、黔东的物资集散地和通商口岸，区位优势十分明显[②]。

据笔者2011年7月23日至26日，在重庆市万州区瀼渡镇、甘宁乡、岩口乡、河口乡四乡镇的实地调查，结合当地导师[③]吴永模[④]、吴永奇[⑤]、张茂雄[⑥]、王大礼[⑦]等介绍得知，万州区至今保留的丧葬仪节主要有“扯老衣”、“备寿材”、“送终”、“放火炮”、“烧倒头袱子”、“盖脸”、“抹汗”、“穿老衣”、“装棺入殓”、“点脚灯”、“搭灵堂”、“开路”、“备丧服”、“看日子”、“看地”、“说信”、“挖井”、“坐大夜”、“殓检封棺”、“馔食”、“送亡”、“发引”、“上山”、“暖井”、“落圹”、“垒坟”、“烧上山袱子”、“送烟包”、“烧七”、“烧百期”和“烧周年”等共计31个[⑧]。

## 一、丧葬仪式

### （一）葬前礼仪

今万州汉族丧葬仪式中葬前礼仪主要包括“扯老衣”、“备寿材”、“送终”、“放火炮”、“烧倒头袱子”、“盖脸”、“抹汗”、“穿老衣”、“装棺入殓”、“点脚灯”、“搭灵堂”、“开路”、“备丧服”、“看日子”、“看地”、“说信”、“挖井”、“坐大夜”、“殓检封棺”、“馔食”和“送亡”等21个仪节。

以下排列的葬前礼仪各仪节的先后顺序，并非仪节进行的实际顺序，因部分仪节可能同时进行，如“放火炮”、“烧倒头袱子”两仪节基本同时进行；也可能交叉进行，如“搭灵堂”、“开路”等仪节。

#### 1. 扯老衣

扯老衣，又称“缝老衣”、“缝寿衣”。当地导师吴永模讲，老衣是指人体最后穿上的衣服，故力求完美，亲友、子女都希望老人穿得体面、周正，以免被阴间那些“以衣冠取

---

① 重庆市万州区龙宝移民开发区地方志编纂委员会编：《万县市志》，重庆出版社2001年版，第33—36页。

② 同①，第98页。

③ 导师，即当地有名望的阴阳，或称“风水先生”。

④ 吴永模，男，生于1942年，重庆市万州区瀼渡镇重岩村人，1968年师从幺弟吴永财学艺，主控锣、鼓、钹、唢呐等乐器。

⑤ 吴永奇，男，生于1939年，重庆市万州区瀼渡镇重岩村人，吴永模大哥，1960年随父亲学艺，主控锣、钹、唢呐等乐器。

⑥ 张茂雄，男，生于1974年，万州区瀼渡镇居委会人，丧葬导师，在瀼渡镇经营两家丧葬物品店，同时组建有一支现代表演乐队。

⑦ 王大礼，男，生于1945年，重庆市万州区甘宁镇甘宁村人，丧葬导师，主控锣、鼓、唢呐等乐器。

⑧ 其中葬前礼仪含21个仪节，葬礼含6个仪节，葬后礼仪含4个仪节。

人”的小鬼及牛头马面欺负。当地很多贫穷家庭宁可省吃俭用，也要花几年甚至半生的积蓄为自己或长辈置办老衣。老衣之数量多少、质量优劣还直接关系到家族的声望，关系到亲朋好友、左邻右舍对孝儿、孝女的评价。今万州汉族仍有生前备老衣之习俗。经济条件稍好的家庭选用绸缎做老衣布料，一般家庭用阴丹布或棉布。据笔者调查，当地的殡葬行业比较发达，许多从事殡葬服务的公司，基本上都能提供包括老衣在内的所有服务，即所谓的“殡葬一条龙”。

2. 备寿材

“寿材”即“棺材”。当地习俗，人活到60岁时，都会为老人准备寿材。当地寿材多采用香樟木或柏木做成，主要认为这些木材坚实，不易腐烂。新中国成立后，在大力倡导节约、环保的丧葬习俗后，今万州除极少数几个镇实行土葬外，其他地区基本实行火葬，所以“备寿材”之习俗在不久的将来将完全消失。

3. 送终

守着老人离开人世叫“送终”。当地民间流传这样一种说法，垂危的老者在没见到想见的儿女之前，不会断气，直到见到想见的儿女后方断气，当然，老人交代完后事方能放心离去，此生也就不会留下什么遗憾。在生厚养，临死“送终”，顺天应人，古人十分重视，今人亦然。时至今日，“送终”之俗在万州仍广为传承。

4. 放火炮

即人刚落气，丧家燃放火炮。据当地导师吴永模讲，局内人认为，火炮可以吓走死者周围的孤魂野鬼，亡魂方可顺利升天。放炮也有其现实作用，丧家借此给左邻右舍报信，家中有人去世。此俗在万州沿袭至今。

5. 烧倒头袱子

又称“烧落气钱”或“烧倒头纸”。老人离去后，儿孙需封一个3斤6两的倒头袱子，在死者落气的地方烧，送死者升天，相当于给死者的买路钱。

6. 盖脸

老人落气后，儿女需用一张草纸盖在死者脸上，称“盖脸”。死者死后可能面部变形，变得丑陋，“盖脸”可避免儿女受惊；也有遮住死者面容，避免儿女看到死者面容后，想起死者生前省吃俭用、拖儿带女之往事而引起儿女伤心。

7. 抹汗

“抹汗”又称“洗澡”、“净身”或“沐浴”，即先秦“浴尸”之礼，今万州地区仍沿袭此俗。老人落气后，用端午时所采茼蒿熬制热水为死者抹脸、胸口和手，抹汗的次数只能是三次，当地的民间抹汗时忌讳抹背，因“背湿”谐音“背时”，“背时”在当地是倒霉、贫穷的意思。这与四川大邑忌讳擦脑门心、手心和胸心具有同样意义。

8. 穿老衣

“穿老衣”又称“穿寿衣”。据当地导师张茂雄介绍，今万州之老衣大多用绸子、阴丹布或棉布做成，男女一般都做成右扣长衫，当然，也有部分中山服。死者身上穿的老衣、

身下铺的布料和身上盖的布料一般共计十二层，意为死者月月都能穿新衣服，不会挨冻。死者所穿布鞋的做鞋针数必须为单数，所穿袜子一般用棉布做成。年轻死者的腰带用白色棉线，老人用黑色棉线，一岁一根，男女一般无分别。男性亡人需剃光头，以示来去清白，也可戴帽；女性亡人则需梳头，用丝帕盘头，以便干净、整洁入冥府。

9. 装棺入殓

此仪节开始后，把棺材安放在堂屋中央的板凳上，大头一端朝神龛，小头一端朝门外，接着在棺材内铺上灯草灰或钱纸灰，再在灯草灰或钱纸灰上用酒杯盖上“杯印”，一岁一印，之后用新白布铺在杯印上，最后再将新红绸铺在白布上。当地死者用的枕头为木头做成的长方形架子，再在架子上缝好红布或青布，这样死者的位置更容易固定。死者的脚蹬长方形木制板凳，棺材两边垫以旧衣服，死者的被盖一般用红绸或青绸做成，长六尺，宽需根据棺材的宽度而定。最后，斜盖棺材盖，留一条通气的缝，以防死者未真死，故需“斜盖”。殓检封棺前，子孙后代可见死者最后一面，之后盖严棺材盖，并用白面糨糊封严，再用竹绳捆实，等候发丧。

10. 点脚灯

又称“点路灯”、“点引路（魂）灯”、“点过河（桥）灯”或“点水灯”。据导师张茂雄介绍，局内人认为，阴曹地府漆黑一片，此灯可助亡灵看清道路。灯一般由一小碟（碗）菜油，一根灯捻草或棉花拧成的灯芯做成[①]。“装棺入殓”后，立香案于棺材较小头一端前，在老屋脚下点一盏“脚灯”。女性还需做水盆灯，即在水盆里盖上碗，再在碗底放上油灯。此与民国十七年《苍溪县志·丧礼》“设灯，以水置油底，昼夜燃光，俗名‘水灯’”，点“水灯”的习俗一样[②]。此灯需昼夜燃光，一直到发丧，否则于亡者不利，于生者全家也不吉利。

11. 搭灵堂

灵堂分内灵与外灵两种，内灵包括供桌、遗像、香蜡、火盆、孝帘及装饰纸花等物件，死者遗像供放于供桌上[③]。值得一提的是，此处的孝帘常将包括棺材在内的所有堂屋后半部分全部遮盖起来。外灵包括孝联、花圈、孝帘及装饰纸花等物件[④]。

12. 开路[⑤]

“开路”仪节包含“迎亡”、“请仙持佛”、“请神证明开路功德”、“请祖师证明开路功德”、“请家神”、“开路”6个小仪节。仪节开始后，首先需邀请亡灵临坛，其次邀请天上二十八宿、东方灵威仰神、西方白召巨神、南方赤熛怒神、北方叶光纪神、中间含枢纽神、血湖、土地、城隍、追抽、太乙救苦天尊、祖师混元恩师、家神及冥府十王等神持佛

---

① 灯捻草，一种草本植物。

② 熊道琛、钟俊等修，李灵椿等纂：《苍溪县志·礼俗志·丧礼》，民国十七年（1928）铅印本，第20页。

③ 20世纪四五十年代前，当地农村无照相技术，死者遗像多生前请画师所画。

④ 此灵堂华丽与否，花圈数量的多少，与其说是表现生者对死者的尽孝程度，不如说是丧家借此展示家庭地位和经济实力的时机，故许多贫寒之家，往往穷其力而为之。

⑤ 过程参见本文第二部分之（二）之1之（3）“开路”。

临坛[1]，借助各路神仙的法力，为导师助威，只有在众神的帮助下，才能为亡灵打开通往西方极乐的五方道路。各仪式环节中均需给神灵焚香烧钱、敬酒献刀头，助其早登仙界。吟诵声、吉语、说话声、锣鼓声和爆竹声贯穿仪式诸环节，为整个仪节烘托出热闹的气氛，其中，锣鼓音乐在烘托“热闹”的气氛中，更是扮演着不可或缺的角色，主要曲子包括【红绣鞋】、【老辽子】、【喜相逢】、【西路辽子】、【东路辽子】等。

13. 备丧服

“备丧服”就是为孝众、亲朋准备祭奠死者时所穿戴的服饰、衣帽。今万州汉族丧葬中主要根据孝子同死者的亲疏关系，来分配不同长短、宽度及颜色的孝帕[2]，并无严格的丧服等级制度。吊孝者在参加丧礼过程中，丧家给予孝帕的不同，反映出与死者的亲疏关系以及吊者的社会地位。万州汉族孝帕长一般分为九尺九、七尺七、三尺三等，宽一般分为二尺二、一尺八、一尺二，孝帕的颜色分白色、红色两种[3]。今万州丧葬期间，一般吊孝者佩戴青纱，死者后代子孙一般佩戴孝帕。

14. 看日子

又称“看期”或“择期”，即请导师卜卦，卜定吉日吉时，确定葬期。将丧家大小生辰合“冲克”[4]，以避免犯“重丧”。

丧葬仪式中的局内人认为，人在刚日死，应选在柔日下葬，柔日死，应选在刚日下葬，刚日、柔日要配合好才行。凡在奇月死，应在偶月葬，偶月死，应在奇月葬[5]，否则不吉利。今万州地区与四川大邑等地一样，仍流行此俗，凡遇人死，一般都会邀请导师或阴阳“合字”、“扎期”。当然，最终的目的只有一个，那就是给死者选一个好的住所，同时又能使家族兴旺发达。

15. 看地

老人去世后，丧家需请导师下罗盘、看风水，选择能为子孙后代带来好运的墓地，俗称“看地”。民间有俗语说：“左青龙，右白虎，宁可青龙高万丈，不愿白虎抬头望。”

16. 说信

“说信”即把死者去世的消息告知亲友，又称“报丧”。万州丧葬中“说信”时，孝子需戴孝，当然，今也有戴青纱说信者。“说信”时需在亲朋好友家门前放火炮，对各辈亲友都需行礼，长辈四揖四叩首，平辈一揖一叩首，晚辈一个高揖。说信之人不得进亲友家门，一般只能站在院子外，候主人家有人外出时，跪其前叩头，说：“我的父或母某某，某年某月某日某时老了，某年某月某日某时上山！”当然，现在也常常采用打电话、发短

---

① 冥府十王：秦广、楚江、宋帝、五官、阎罗、卞城、泰山、平等、都市、转轮。

② 孝帕，又称“孝布”。

③ 一般说来，九尺九长、二尺二宽孝帕子辈用，七尺七长、一尺八宽孝帕孙辈及亲友用，三尺三长、一尺二宽孝帕帮忙者及左邻右舍用。白色孝帕死者的子、孙辈用，红色孝帕第四代用，民间流行“喜丧”、“红白喜事”的说法，笔者认为可能与五世同堂的重孙使用的红色孝帕治丧有关。

④ 主要根据死者出生、去世的生辰和家人的生日来推算下葬的吉日。

⑤ 参见万建中《中国历代葬礼》，北京图书馆出版社1998年版，第90—91页。

信的方式“说信”。

17. 挖井

葬前一天，丧家需邀请抬丧的“八仙”把墓穴挖好[①]，称“挖井”[②]，“挖井”开始前，导师会宣《祭山文》。

万州当地风俗，家人不能为死者“挖金井”，不然，左邻右舍、亲朋好友会认为丧家在当地的声望不好，没相帮的朋友。金井的长、宽一般根据棺材的大小确定，但深度常由导师根据地点、方位确定。

18. 坐大夜[③]

“坐大夜”是亡人在家的最后一个晚上，是整个丧葬仪式中最重要的仪节之一，故此仪节中音乐表演时间最长，内容最丰富。音乐表演从中午十二点开始，第二天凌晨三点半结束，音乐表演分现代乐队、锣鼓乐队和唱孝歌三部分。现代乐队音乐内容包括民族、欧美、日韩的歌和舞，笑话、小品和魔术等。锣鼓音乐如【单七槌】、【三次跟】、【滚龙】、【下剪刀架】、【中剪刀架】、【五马过江】、【状元红】和【双猪同槽】等。现代乐队歌曲如《感恩的心》、《小城故事》、《真的爱你》、《祝你一路顺风》、《珍惜》、《希望》，舞包括民族舞、印度舞、新疆舞，笑话如《劝赌》[④]、《秀才与和尚》、《瞎子和瘸子》等，小品如《大款老婆》、《耙耳朵》等，魔术如《隔空取物》等，另外还包括大量孝歌。

总体来讲，锣鼓音乐热闹，现代乐队音乐有快有慢、动静结合，孝歌舒缓、凄楚，各种风格、体裁的音乐同台竞技，相互补充，和谐共存。

19. 殓检封棺

此仪节是生者跟死者最后的见面机会，故在举行仪节之前，会请死者族人及所有亲朋排队绕灵验明死者正身，以确定死者属正常死亡，之后再举行仪节。仪节开始后，导师首先绕棺三次，绕棺一圈，诵经一段[⑤]，同时为亡人“办交接”，嘱咐亡魂安安静静、平平安安地待于棺中，不能骚扰孝家、亲朋好友及左邻右舍，要保佑大家和谐、平安。办完交接，导师焚烧事先准备好的封棺袱子，最后用蓝色纸把棺材封起来，盖严棺材，以保各方和谐、安宁。

20. 馔食

当地俗称“敬老爷”。所有孝众按辈分长跪灵前，导师吟唱一些劝慰亡人饮酒、进食和受冥香、纸钱的话，并将孝子按辈分从高到低请进堂屋给亡人上香三炷、纸钱三封、美酒三杯，此次进食是亡人在家最后一餐，故所有孝众需一一上前敬奉。

---

① 八仙，当地对抬丧八人的雅称。

② 挖井，又称“打井”。

③ 过程见本文第二部分之（二）之5“坐大夜”。

④ 笑话主要采用说的表演形式。

⑤ 绕棺三次，“绕棺”表示与死者告别，绕棺三次（周、圈），表示留恋死者、依依不舍。

21. 送亡

仪节中，导师在法坛前给十二殿阎君烧香、焚钱、敬酒、吟吉语，请求各殿阎君原谅死者生前的过错，不要为难死者，帮助亡灵早日通过十二殿，早登西方极乐。

（二）葬礼

万州丧葬仪式之葬礼主要包括“发引”、“上山”、“暖井”、“落圹”、“垒坟”、“烧上山袱子”等仪节。死者亲属的一举一动都会受到世人的关注和评说，为显示家族实力，孝儿、孝女们会尽可能多地为此投入人力、物力和财力，尽可能把棺材做完美、祭品丰富、送葬队伍庞大。

1. 发引

“发引”前，导师根据死者的生辰八字推算出多少岁的人犯冲，不能进入丧房，特别是举行“发引”仪节时需回避，并张榜告知。仪节中备开山[①]、公鸡、天平[②]。仪节开始后“四仙”[③] 用绳索把棺材悬吊在天平上[④]，各环节准备就绪后，导师右手握斧，左手擒鸡，在堂屋东、西、南、北、中五方移动，同时用铿锵的语调宣诵发引词，宣完后用开山在堂屋门前作劈砍，劈开亡灵通向仙界的大门，洒鸡冠血于门口，并将公鸡抛出大门外，宣《发丧诀》。之后，导师宣《起棺文告》。最后，“四仙”高唱发丧歌，将死者棺材抬至侧屋外的过道上，等待天亮。

2. 上山

此仪节通常在天刚亮的时候开始，导师焚香蜡、烧纸钱、宣吉语，孝子鸣火炮，乐师奏锣鼓。伴随着火炮和锣鼓声，八人将棺材抬往墓地[⑤]，所有孝子、亲朋好友都加入送葬的队伍。

“上山”时，位于队伍之首的是举花圈者，后面依次是放火炮者、抛“买路钱”者[⑥]、抱遗像者[⑦]、举阴魂幡和端灵牌者[⑧]、棺材、锣鼓乐队、灵物[⑨]、孝子和亲朋好友。哭祭死者贯穿丧葬仪式整个过程，但以发丧和哭丧仪节中的哭祭最受重视，发丧过程中，所有孝子，尤其是孝女、儿媳都参加哭丧。如果哪家死者发丧时没有响彻天地的哭声相伴，就会

---

① 开山，即斧头。

② 天平，抬棺材用的两根长约六米的杠子。

③ “发引”时只需“四仙”抬棺材，正式“上山”时需“八仙”。

④ 棺材不是捆在杠上，而是用绳索将棺材吊在连接两杠的拱形横杠上，这就要求吊棺材的人非常有经验，棺材只有一个着力点，而两头需平衡。

⑤ 当地除死者所在的万州区瀼渡镇部分边远地区还实行土葬外，其他乡镇一般都采用火化。据吴绍全介绍，从 2012 年 1 月 1 日起瀼渡镇也开始严格实行火葬。

⑥ 买路钱，“上山”时抛撒的纸钱。用钱买路，赏祭众孤魂野鬼，以求顺利通行。

⑦ 遗像，当地习俗一般由小儿抱送。

⑧ 灵牌（子），又称“灵位”。死者死后，临时为其设的牌位。下葬后，同其他灵物一起烧给死者。灵牌和引魂幡都由大儿送，无儿有女，女婿端，无儿无女，操办丧事者男主人送。

⑨ 灵物，此地不做车、轿、伞、马之类祭物，灵物主要是搭灵堂的各种帐、纸、竹架和草垫等。

被乡邻亲友传为笑柄，视其子孙后代不孝、大逆不道[1]。哭丧内容多为歌颂死者生前的功苦劳绩。

此仪节中，哭唱声、锣鼓声、火炮声齐鸣，场面甚是壮观，所以此仪节可以说是整个丧葬仪式的最高潮。

3. 暖井

棺材到达之前，丧家剩下的所有纸钱需放入金井焚烧。其意义有二：一是给死者暖被窝，死者安睡时腰不疼；二是驱虫杀菌，预防其进入棺材。

4. 落圹

此仪节在悲悲戚戚的锣鼓哀乐、唢呐声中开始，亲友列于墓穴四周，主持仪式的导师手挥引魂幡，手捧装满“财米”的大碗，站于棺材之上，孝众按辈分长幼背对坟头弯腰站立，双手牵衣服后襟作兜状，导师向孝众撒大米，宣《撒米诀》。

当导师用抑扬顿挫的语言宣完吉语后，众孝子将撒在后襟的财米倒进金坑，也有将财米存好带回家者。之后，孝众脱去头上的孝帕收好，取下手臂上的青纱并放于棺木上，悲哀地列队于金坑四周。儿媳、女儿则长跪金坑，哭得肝肠欲断，难舍难分，泪水渗入渐渐垒起的泥土。

撒完财米，导师宣“契书”，给死者墓地定界，宣完后大儿头顶契书逆时针方向沿墓地走三圈，一圈比一圈大，意为死者的地盘越来越大。绕地毕大儿来棺材大头一端，手持契书大声呼喊“妈妈（爸爸），起来拿契书”，喊完，导师将契书焚于墓地。焚烧完毕众人将棺材放到预先设定的点、线上，此仪节结束。

5. 垒坟

用泥土将老屋掩埋，在地面形成一个土堆，并用石头在土堆的正面砌一道石墙，称“垒坟”。仪节中，从大儿开始在墓地东、南、西、北四方各挖一锄土放进墓穴，左边挖的土需放在棺材右边，反之，右边挖的土需放在棺材左边，之后，孝众依次挖之，意为四锄之内的范围属死者，其他人不得侵犯。

此地习俗，花圈一般不焚烧，让其自然腐烂，所以花圈的多少往往显示一家人在当地的社会地位。当地稍富贵的家庭，会砌坟头石甚至立碑。坟头前常砌一个避风雨的洞穴，因为死者安葬后须在死者坟前点三天三夜油灯。

生于泥土，长于泥土，又回归泥土，此仪节从另一个侧面印证民间“入土为安”的观念。

6. 烧上山袱子

将封好的袱子烧给死者先人，请求他们接纳死者，助死者早登西方极乐。伴着锣鼓声、火炮声，伴着缕缕青烟，伴着对亡灵及先人的祝福、思念，葬礼结束。

---

① 导师根据死者生辰八字推算“上山”时不能哭丧的，孝众不能在“上山”时哭丧，此次可哭丧。

（三）葬后礼仪

今万州葬后礼仪较简单，主要包括“送烟包”、“烧七”、“烧百期”和“烧周年”等仪节。

1. 送烟包

仪节中，需用稻草扎三个呈火把状的烟包，在烟包顶端用稻草绕圈，一岁一圈，有时儿女有意多绕一圈或两圈，意为死者下辈子多活一两岁。下葬后的前三个晚上，每晚送一个，第一天晚上插在坟脊上，第二、三天按男左女右顺序，分别插在坟脊两边，同时，在坟前点灯三夜，为死者照亮通往西方极乐的道路。

2. 烧七

又称“做七”。从死者去世之日算起，每隔七天为一个祭日，共四十九天。第一个七天叫“首七”，第二个七天叫“二七”，直到四十九天，叫“末七”、“满七”或“毕七”。局内人认为，亡灵每七日过一道关口，为了顺利超度，生者届日需为死者烧纸钱，摆设酒宴。若死者在初一、十一或二十一归西，则死后第七日分别为初七、十七或二十七，因死者死后的第一个七日撞“七”这个数，故谓之“撞头七”。若真撞头七，会被认为生前罪孽深重，更要多替他念经拜忏，以期超度。若撞“五七”最好，因为死者每七天走一殿，“五七”正是走到第五殿阎罗王包文正处[①]，他是心肠最善的人，可替死者减轻罪刑。“五七”这一天，死者由出嫁的女儿供饭[②]。若一次“七”都不撞，死者即无罪，但子孙运气不好。若“撞暗七”[③]，则子孙虽然发达迟，但必昌达。

3. 烧百期

“烧百期”又称“百日祭”，是死者死后第一百天举行的祭祀仪节。此俗古传今沿。

4. 烧周年

死后满十二个月要“烧周年”，称“小祥之期”，二十四个月叫“二周年”，称“大祥之期”，三十六个月叫“三周年”，称“除服之期”。给死者“烧七”、“烧百期”、“烧周年”的目的，是拯救阴间的亲人，因为去阴曹地府报到，需要路费和礼品，烧祭就是给亲人提供足够的“经费”，以供阴间一路开销。除此之外，逢年过节，家中有事时都需上坟祭奠。

至此，整个丧葬仪式全部结束。

---

① 民间俗传包青天睡阴阳枕，日管阳来夜管阴。

② 撞（五）七，若死者去世的第35天，不遇农历的初七、十七、二十七，那么，死者女儿、女婿在该天天刚亮时，要带上一条高板凳和一碗红汤圆前来丧家，用板凳撞开院门。今成都新都区等地仍流行此俗。

③ 暗七，“七”的倍数所在的那一天，即每月的十四、二十一、二十八。另有“明七”的说法，即每月的初七、十七、二十七。

## 二、丧葬过程实录

### （一）丧葬背景

死者何仕清：女，1934 年出生，出生于重庆市万州区瀼渡镇面房村六组，出嫁至重庆市万州区瀼渡镇重岩村一组。2011 年 7 月 21 日中午 12:00，在家去世，至 26 日中午 13:00 葬礼结束，整个葬礼过程历时 6 天。2011 年 7 月 23 日上午 11:00 笔者、蒋明星同重庆民间艺人张忠实老人及其家人一行 12 人[①]，乘火车前往重庆万州区，当晚 10:00 到达张忠实家，洗漱、晚餐，寒暄后 11:30 晚休。24 日上午 7:00 赶中巴去甘宁镇，恰逢冷场[②]，几经周折下午 3:00 到孝家吴绍全家。

何仕清家族人员：

据吴绍全介绍，吴氏家族历史悠久，乃周朝吴伯后裔，是历朝大姓。今吴姓在重岩村也是大姓，全村约一半的人都姓吴。

准备工作：

2011 年 7 月 21 日下午 2:30 始，吴永模、何明贵等两位师傅开始准备丧葬仪式用的各种器物，如破、裁、剪道场法事各环节需用的各色纸；黏糊、书写牒文、榜、七期表、引魂幡、神牌、灵牌等，晚 6:30 左右结束。

法事现场陈设：

重庆万州汉族丧葬仪式现场陈设分“内灵”和“外灵”两大部分，以堂屋大门门槛为分界线。

堂屋内内灵：

堂屋后墙前是供奉“天地君亲师”及祖先灵位的神龛。神龛前是亡人的棺材，正对堂屋中堂[③]，棺材大头（头）一端朝后壁，小头（脚）一端朝大门外。棺材小头一端挂有分隔堂屋的孝帏，孝帏把堂屋分成前后两部分。孝帏前面是亡者的祭坛[④]，祭坛设在一个方桌上，上面放着死者遗像、袱子、香、红烛、小碟子、水饭和米等[⑤]。泥块上面插着香，香火不断，有时红烛可用通电的仿真红烛代替。小碟里放着梨、苹果、饼干、糖等食物[⑥]，让亡灵饱食一日三餐，红色的灵牌插在方泥块上（见图 1）。

---

① 张忠实，男，1944 年生，万州区瀼渡镇烟坡村人，曾任烟坡村村长，可演奏锣、钹，也常做丧葬仪式中的礼生，婚丧嫁娶中的支客司。担任此次丧葬调查的当地联系人。

② 冷场，即此天不逢赶集。如若某乡、镇逢 1、3、5、7、9 日当场，那么 2、4、6、8、10 日就是“冷场”。

③ 当地习俗寿终正寝的亡人升中堂，年轻或客死他乡的人不能升中堂，按男左女右分列堂屋两边。

④ 祭坛也作乐坛、法坛用。

⑤ 米，下葬时“撒良米”仪节使用。

⑥ 供果常采用本季节出产的水果。

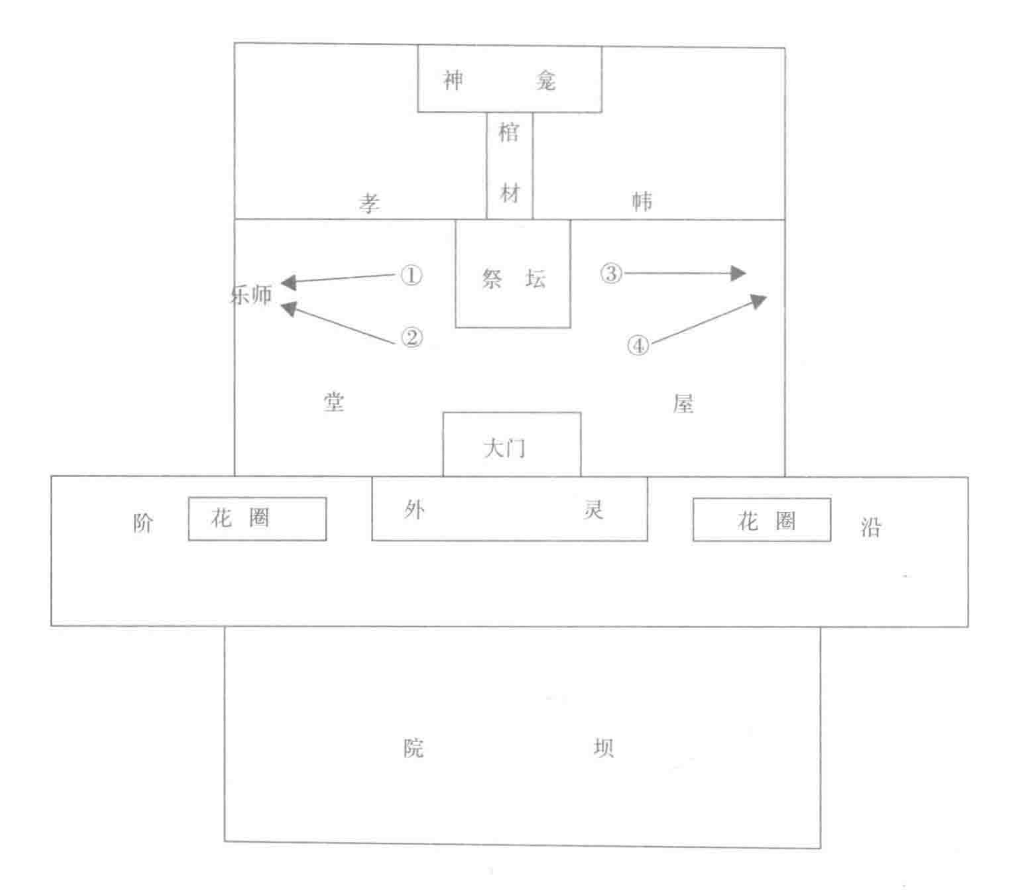



**图 1　万州区瀼渡镇重岩村丧葬仪式现场陈设**

祭坛上还放着经书、令牌[①]、法印及各种乐器。法坛的四周，左边从左至右依次是奏鼓的乐师①，奏钹或唢呐的乐师②，奏大锣或唢呐的乐师③，奏马锣、铛铛的乐师④。乐队紧围法坛，同时以鼓为中心。鼓手是乐队的总指挥，节奏、曲牌都通过鼓点或鼓师的手势告知其他乐师，这样围坐成半圆形可以使乐师们看清楚鼓师的各种手势、听清鼓点，完美地与鼓配合。当然，根据堂屋的具体空间、乐师的人数多少等变化，乐师的位置可灵活处理。祭坛下放着焚烧钱纸的灰盆，前放着两个草垫子，跪拜时用。

外灵陈设：

堂屋门两边整齐地排列着各式花圈，花圈分三大类：一是亲儿及儿媳送的，此类花圈只能是白底黑字两种颜色；二是第四辈重孙送的，此类花圈比普通的花圈小，直径仅有50厘米左右，颜色可自由搭配；三是除孝子以外的其他朋友送的，花圈的大小、颜色都没有严格规定。

① 令牌，多用桑木制成，红色，正面刻有“祖师敕令”四字。

（二）丧葬过程实录（2011年7月21—26日）

1. 7月21日（第一天）

表1　丧葬仪式程序表

<table>
<tr><th colspan="3">仪节名称</th><th>时间</th><th>地点</th><th>备注</th></tr>
<tr><td rowspan="2">（1）音乐表演</td><td colspan="2">①鸿运乐队表演</td><td>18:00—20:00</td><td>院坝</td><td>鸿运乐队歌、舞、小品、笑话表演</td></tr>
<tr><td colspan="2">②锣鼓乐队表演</td><td>20:00—21:00</td><td>院坝</td><td>锣鼓、唢呐表演</td></tr>
<tr><td colspan="3">（2）粘贴函状疏</td><td>18:00—20:00</td><td>院坝</td><td>导师为法事准备</td></tr>
<tr><td rowspan="8">（3）开路</td><td colspan="2">①迎亡</td><td>21:00—21:15</td><td>院坝</td><td>迎请亡人临坛受飨</td></tr>
<tr><td colspan="2">②请仙持佛</td><td>21:15—21:35</td><td>院坝</td><td>请二十八宿、东西南北中神</td></tr>
<tr><td colspan="2">③请神证明开路功德</td><td>21:35—22:20</td><td>院坝</td><td>请太乙救苦天尊、冥府十二殿王证明开路功德</td></tr>
<tr><td colspan="2">④请祖师证明开路功德</td><td>22:20—22:35</td><td>院坝</td><td>请混元恩师证明开路功德</td></tr>
<tr><td colspan="2">⑤请家神</td><td>22:35—22:40</td><td>堂屋</td><td>请家神</td></tr>
<tr><td rowspan="3">⑥开路</td><td>A. 开咽喉</td><td>22:40—23:00</td><td>院坝</td><td>为亡人打开咽喉</td></tr>
<tr><td>B. 洒法水</td><td>23:00—23:20</td><td>院坝</td><td>请水、普洒坛场</td></tr>
<tr><td>C. 敬老爷</td><td>23:20—23:30</td><td>院坝</td><td>为亡人敬餐</td></tr>
<tr><td colspan="3">（4）夜宵</td><td>23:30—00:00</td><td>院坝</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3">（5）唱孝歌</td><td>00:00—2:00</td><td>院坝</td><td>唱孝歌，育孝众</td></tr>
<tr><td colspan="3">（6）晚休</td><td>2:00</td><td>孝家、乡邻家</td><td></td></tr>
</table>

（1）“音乐表演”（18:00—21:00）

21日的音乐表演分成现代鸿运乐队和锣鼓乐队前后两场。

①鸿运乐队表演（18:00—20:00）

**仪式背景**

万州区现代乐队表演兴起于20世纪90年代末，发展到今天，乐队的规模可用庞大来形容，没有人对万州各地的乐队数目作一个详细的统计。吴家葬礼结束当天，笔者路过丧家所在的河口乡，我们大概统计了街上的乐队广告①，约二十五个乐队名称。据随行的民间艺人张忠实老人讲，河口所见的乐队仅是万州区乐队中很小的一部分，整个万州区的乐队主要集中在龙山镇，据不完全统计，此镇上登记注册的乐队大概有五十支，此足以反映出现代民间乐队的流行程度。

万州区无论婚丧嫁娶、生日满月都流行邀请现代乐队表演，从死者去世当晚就开始以此方式守夜，一直到“上山”。乐队表演可以说是当地丧葬仪式中最重要的环节之一，规

① 这里的“我们”主要指笔者和蒋明星。

模之宏大，时间之长，内容之丰富，是周边其他地区无法比拟的。一般丧家整个丧葬过程中前后至少也得邀请五支乐队，多者可达十余支，就以笔者调查的何仕清老人家为例，丧事中前后共邀请了八支乐队。

值得一提的是，乐队的风靡，对当地传统锣鼓音乐的冲击非常严重，调查过程中，从部分民间艺人的一些行为细节中可以看出，他们对现代乐队的发展和现代音乐的无孔不入流露出无奈，对传统民间音乐的逐渐衰退及传统民间音乐的未来充满担忧。20 世纪六七十年代，一般葬礼前后都至少会邀请三支不同的锣鼓乐队，而采访的吴家整个丧葬过程就一支锣鼓乐队，而现代乐队则前后邀请了八支不同的乐队。

万州区这些散落在民间的乐队的规模、风格、水平等都大同小异。乐队一般由 5—6 人组成，可男可女，个个能歌善舞。每个乐队至少有两个键盘手，两个主持。乐队的器材一般包括音响、彩灯、合成器、电脑、调音台、话筒等。乐队演出的风格一般比较世俗，容易被大众所接受，内容包括歌、舞、小品、相声、魔术、杂技、民间曲艺、民间故事和笑话等。乐队的表演水平基本能满足当地民众的审美，当然与专业团队相比，有待进一步提高。乐队的组成人员一般是由半农半艺、半商半艺或自由职业者组成，所以流动性比较大。

鸿运乐队共 6 人，四女两男，乐队自备长约 5 米、宽约 4 米的红地毯，铺在院坝中央，因为是下午，光线充足，所以不需灯光，简易的舞台就此构成，整个表演基本在此地毯上完成。音控及键盘都设在舞台的右手边，接下来几天其他乐队的搭台形式基本如此。

**仪式行为**

开场曲《万宝路进行曲》。

下午 6 点，乐队表演在《万宝路进行曲》的明快节奏中拉开序幕，音乐响起，主持人及演员并未登台亮相，目的是先吸引观众，引起大家的注意。大约 8 分钟后，更换音乐《江河水》，在凄凉的音乐情绪中，乐队成员王晓婷来到堂屋，手持冥香叩拜亡者，孝家的大儿吴绍全及大儿媳李德菊分别跪在灵堂两侧还礼。叩拜礼毕，王晓婷长跪灵前，和着音乐的节奏，代表邀请乐队的孝子，死者的大女儿吴绍碧、大女婿张德全、外孙女张小玲、外孙女婿郭勇、外重孙郭佳豪一家，哭诉衷肠，内容包括死者对女儿的养育之恩，对全家的关怀之情以及回忆同死者生前的点点滴滴。哭诉者声音颤抖，节奏急促，若不见其人，仅闻其声，大有亲儿女哭丧之情怀，但细观哭者面无半滴伤心之泪，当然，达到营造气氛之目的足矣。哭丧毕，王晓婷三拜九叩之后，吴绍全奉上香烟 6 包、人民币 12 元、花生糖果一碟。

参拜完毕，主持人刘建芳登台，介绍死者，介绍邀请乐队的孝家，介绍乐队的特色及能提供的服务①，介绍表演的演员、节目，至此，乐队表演正式开始。

---

① 介绍乐队，主要是做广告，贯穿表演的两小时。

两小时的表演内容主要包括歌曲[1]《母亲》、《白发亲娘》、《good life》、《感恩的心》、《祝福》、《真的爱你》、《月亮之上》，现代舞《smile》，民族舞《天路》，笑话《老虎祈祷》、《字谜》，小品《牛大叔升官》等。

乐队表演的程序总结如下：

A. 奏开场曲《万宝路进行曲》。

B. 奏《江河水》，演员王晓婷到亡者灵前参拜，长子、儿媳还礼。

C. 演员王晓婷在亡者灵前哭祭。

D. 哭祭毕，长子奉红包。

E. 歌舞表演正式开始，歌、舞、小品、笑话交替进行。

F. 两小时后乐队表演结束。

表演过程中主持人一再强调，表演的目的是追忆死者，抚慰生者，要让死者快快乐乐地离开，要使生者化悲痛为力量，幸福、快乐地生活。表演现场不时传来阵阵掌声、快乐的笑声，此时此刻，孝儿孝女都沉浸在表演带来的快乐中，笔者在此之前从没感受过民间所谓"喜丧"的现场气氛，但此时此刻却实实在在地见证了这样一幕气氛欢乐的丧葬现场。

**仪式中的观念**

A. 演员参灵，三拜九叩亡灵，表示对死者的尊敬。

B. 演员代表邀请他们的大女儿全家哭灵，寄托亲人对亡灵的思念，但从另一个角度体现出，丧葬仪式在当地空前的商业化、程式化。

C. 当地传统习俗认为60岁及以上的寿龄正常死亡，属"寿终正寝"，称为"喜丧"。后代子孙需在欢喜和吉庆的气氛中把死者送到西方极乐世界。

D. 以动感、幽默、明快为主线的乐队表演，抒发的是欢欢喜喜送亡灵，快快乐乐谋幸福的生死观和乐观、积极向上的生活态度。

**仪式中的关系**

A. 内亲外戚及所有参加葬礼的宾朋都可参祭死者。

B. 悼念的乐队都聚集孝家时，出场的顺序有约定俗成的规则。当死者是女性时，孝家舅舅邀请的乐队为尊，第一个出场，以后按乐队到达的先后顺序出场。当死者是男性时，孝家叔伯邀请的乐队为尊，第一个出场，以后按乐队到达的先后顺序出场。

**仪式中的音声**[2]

此仪节中的音声包括哭喊声、慰问声、答谢声、歌声、乐队声及火炮声等，其中以现代乐队演奏的歌声和乐器声为主，内容涉及欧美、日韩、印度以及世界各国的音乐。如

---

① 本文中现代乐队节目的顺序按歌、舞、器乐及其他节目类型分列，非演出的实际顺序。

② 音声：本文"音声"概念来自上海音乐学院出版社2008年6月出版，曹本冶先生著《思想—行为仪式中音声的研究》第27—28页的定义。"音声"，指的是一切仪式行为中听得到或听不到的音声，其中包括一般意义上的"音乐"。听得到的音声分为"器声"和"人声"。本文主要讨论听得见的音声，即人声和器声。

《感恩的心》、《祝福》、《good life》、《真的爱你》、《smile》、《月亮之上》，除歌曲外，舞蹈也是包括韩国舞、印度舞、新疆舞等在内的多类舞种，另外还包含《字谜》、笑话《老虎祈祷》、小品《牛大叔升官》等其他门类的艺术。总的来讲，乐队表演的内容丰富，门类齐全，表演的风格以轻松、幽默风趣为主线。

②锣鼓乐队表演（20:00—21:00）

**仪式中的相关因素**

乐器：吴家丧葬仪式中锣鼓乐队使用的乐器包括大锣、堂鼓、钹、马锣、铛铛和唢呐等。

鼓：分大鼓和小鼓，均为圆柱体状，木制。大鼓高约35厘米，直径205厘米左右；小鼓高约25厘米，直径18厘米左右。

大锣：圆形，铜制，直径一般30厘米左右，边高1—2厘米，锣面厚0.2厘米。

马锣：圆形，铜制，直径18厘米左右，边高1—3厘米，锣面厚0.1厘米，行奏时使用较多。

钹：圆锥状，铜制，直径23厘米左右，碗高7厘米，碗径10厘米。

铛铛：圆形，铜制，直径10厘米左右，边高1—2厘米，锣面厚0.1厘米。

唢呐：分大、小两种，大唢呐高35厘米左右，管长20厘米左右，平均直径约2厘米；呐叭口直径12厘米，嘴子长约3厘米[①]。

乐器演奏方法：吴家丧葬仪式乐器的演奏方法，同四川、重庆其他地区基本相同。

A. 鼓的敲法

鼓的演奏方法有很多种：一个鼓槌单独敲击称“单打”；两个鼓槌同时敲击称“双打”；鼓槌击鼓后不立即提起，压在鼓面上止住余音的演奏方法称“压击”；两根鼓槌快速连续交替敲击的方法叫“滚奏”，滚奏对烘托激动兴奋、急促、不安的气氛有很大的促进作用。鼓的表现力非常强，在乐队中，常处于指挥和领奏的地位。

B. 锣的打法

演奏过程中，乐师为了追求音色上的变化，有时敲击锣面中心，发出洪亮的音色；有时敲击锣边，发出细而散的声音；有时敲击锣心与锣边之间，发出较明亮而集中的声音。大锣的余音较长，敲击后立即用手捂住锣面称“闷击”。

C. 钹的打法

钹在万州汉族丧葬仪式音声中，是很重要的乐器，其演奏方法丰富，两面钹正面对击称“平击”；两面钹相击后不立即分开称“闷击”；两面钹的边相击称“边击”。不同的演奏方法有不同的声音效果，很能烘托现场气氛，甚至能描绘出特殊的意境。

D. 唢呐的吹法

唢呐的滑音分嘴上和手上两种。用双唇压紧、加大气息和嘴子推进等方法可以得到上

---

① 嘴子：此乐器上可含于嘴中吹奏的部分。

滑音。反之，就产生下滑音。嘴上一般只能演奏出音程度数较小的滑音，如大、小二度和小三度。而手上控制的滑音音程可以大些，常用的有小六、小三及大、小二度。此外，当地部分民间艺人还在丧葬仪式音声中运用单吐、双吐、三吐和花舌等演奏技巧。

乐谱：吴家器乐音乐有状声字记谱法和简谱记谱法。

A. 丧葬仪式锣鼓音乐主要采用状声字记谱法，传承方式主要采用口传心授，少有部分纸制文本。

**表 2 锣鼓谱状声字列表**

| 乐器 | 谱音字符 | 备注 |
|---|---|---|
| 鼓 | 斗 | 敲鼓心（堂鼓） |
| | 冬 | 单槌敲鼓边（堂鼓） |
| | 大 | 双槌敲鼓边（堂鼓） |
| 大锣 | 长 | 击锣心后触鼓边 |
| | 党 | 击锣心后不触鼓边 |
| | 壮、× | 锣、钹同击 |
| 钹 | × | 平击 |
| | 冲 | 表示乐曲开始 |
| 马锣 | 乃、○ | 击锣心 |
| 铛铛 | 铛 | 击乐器中心 |
| | 个、一 | 休止 |

B. 简谱：简谱是一种用数字 1、2、3、4、5、6、7 代表音阶中的 7 个基本音级，表示不同音高的记谱法。读音为 do、re、mi、fa、sol、la、si，休止以 0 表示。每一个数字的时值名相当于五线谱的四分音符。

乐队：吴家丧葬仪式中，锣鼓乐队编制如表 3。

**表 3 锣鼓乐队乐器编制表**

| 乐队类型 | 乐器名称 | 乐器数目 |
|---|---|---|
| 锣鼓乐队 | 堂鼓 | 1 |
| | 大锣 | 1 |
| | 马锣 | 1 |
| | 大钹 | 1 |
| | 唢呐 | 2 |
| | 铛铛 | 1 |

乐队乐器的具体配制并非一成不变，随着乐师多少、场地大小、主人要求以及仪式的具体需要增多或减少。但最简单的乐队编制至少要有大锣、大鼓和钹三种乐器或大鼓、两支唢呐三样乐器。

**表 4 锣鼓乐队成员统计表**

| 姓名 | 出生年 | 出生地 | 乐队角色 | 从艺简历 | 主业 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 何明贵 | 1950 年 | 重庆市万州区瀼渡镇碑牌村二组 | 锣、鼓、唢呐 | 30 岁开始随本村艺人钟泽恩学艺 | 村里开了家卖香蜡火炮的店，平时务农，半农半艺 |
| 陈文吉 | 1946 年 | 重庆市万州区瀼渡镇碑牌村四组 | 锣、鼓、钹、唢呐 | 1976 年开始学艺 | 半农半艺 |
| 吴永模 | 1942 年 | 重庆市万州区瀼渡镇重岩村 | 锣、鼓、钹、唢呐 | 1968 年师从幺弟吴永财学艺 | 导师，乐队中的乐器及唱孝歌样样精通，当地把此类样样乐器都精通的全才称“全挂子”，半农半艺 |

乐队表演形式：锣鼓音乐是丧葬仪式音声的重要组成部分，表演形式可分为坐奏式、站奏式和行奏式三种类别。

A. 坐奏式

乐师均坐着表演。这种表演形式多用在“坐夜”、“闹台”和“敬老爷”等仪节中。

B. 站奏式

乐师均站着表演。这种表演形式多用在“落圹”和“发引”等仪节中。

C. 行奏式

乐师边走边奏。这种表演形式多用在“开路”和“上山”仪节中。

以上三种形式的表演，既相互区别，又相互联系。如在“开路”、“发引”和“上山”等仪节中，既有行奏式，又有站奏式。

**仪式行为**

丧葬仪式锣鼓音乐，是烘托各仪节现场气氛的重要手段。此次锣鼓表演属锣鼓进孝家的首场表演，所以乐队成员都非常重视，表演在亡人的灵堂前举行，乐队先后演奏了 6 支曲子，表演过程中无其他环节，表演时长 1 小时，表演结束后孝家送上红包、糖果和香烟。

**仪式中的观念**

A. 锣鼓乐队来灵前表演表示对死者的尊敬，乐师以音乐祭祀亡灵。

B. 孝家邀请锣鼓为亡灵践行，死者到阴间风风光光，避免被地狱的小鬼小看，为难死者。

C. 锣鼓在给亡灵加油助威的同时，也为孝家增光添彩，给左邻右舍展现一个热闹、隆重的祭礼现场。

**仪式中的关系**

A. 死者为大，来丧家的孝众都需以一定的方式祭奠亡灵。

B. 死者的孝儿、孝女需为前来祭奠亡灵的孝众行大礼，他们的行为受所有孝众的舆论监督。

**仪式中的音声**

此仪节中的音声包括哭喊声、慰问声、答谢声、锣鼓声及火炮声等，其中以锣鼓音乐为主，常见的锣鼓曲子有【下江辽子】、【单七槌】、【双飘带】、【大倒板】、【快和牌】、【三次跟】、【滚龙】等。其中【下江辽子】和【单七槌】两首锣鼓曲节奏总体上比较平稳，按乐队成员吴永模的话讲，属于开场音乐，后面【三次跟】、【滚龙】，音乐在节奏上加入了一些十六分音符和休止符，特别是【三次跟】的结尾句，扩充了三十二个十六分音符，达到了烘托热闹气氛的目的。

（2）“粘贴函状疏等”（18:00—20:00）

2011 年 7 月 21 日下午 18:00 开始，吴永模等三位导师开始准备“开路”等仪节用的各种器物，如破、裁、剪“道场法事”各环节需用的各种颜色的纸，粘糊、书写函子、状文、疏文、牒文、七期表、引魂幡、神牌、灵牌等，设置亡堂，20:00 左右结束。

（3）“开路”（21:00—23:30）

**仪式背景**

通过笔者对万州区丧葬仪式的调查，自 1949 年新中国成立后，此地区的丧葬仪式中已基本不举行“道场法事”、“做斋”、“念经拜忏”和“下祭文”仪节。但无论仪节怎样简化，即使在今天，“开路”仪节无论是穷人家还是富人家都得举行，可见此仪节在当地人们心中的重要性。仪节的目的是为亡者打开五方道路，助其早登仙界。

**仪式行为**

整个“开路”仪节包含迎亡、请仙持佛、请神证明开路功德、请祖师证明开路功德、请家神、开路 6 个小仪节。

①“迎亡”

该仪节在堂屋完成。仪节中，导师在死者的灵前为死者焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干，敬献美酒三杯、刀头一个，吟唱吉语，并邀请亡灵临坛受祭，说明将为其打开通往仙界的五方道路。

②“请仙持佛”

仪节中导师首先为各路神仙烧香、焚钱、敬酒、吟吉语，邀请天上二十八宿，东、南、西、北、中、血湖、土地、城隍、追抽等神持佛临坛，助亡魂早登仙界。

③“请神证明开路功德”

仪节中导师为太乙救苦天尊、冥府十殿阎君烧香[1]、焚钱、敬酒、吟吉语，邀请其临坛，证明开路功德。

④“请祖师证明开路功德”

仪节中导师为祖师混元恩师烧香、焚钱、敬酒、吟吉语，邀请其临坛，证明开路功德。

⑤“请家神”

仪节中导师为众家神烧香、焚钱、敬酒、吟吉语，邀请其临坛，帮助亡灵少受地狱之苦，早登西方极乐。

⑥“开路”

此仪节在堂屋举行，堂屋东、南、西、北、中五方各插三支冥香[2]，在锣鼓音乐的伴奏中，导师吟诵《开路文》、《灵宝开路科仪》，按照东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路，扫清障碍。

在整个法事进行的过程中，三位乐师随导师在五方来回转圈，同时给各方神灵说好话，焚烧纸钱若干，主孝捧亡人灵位，举引魂幡一直跟在导师身后。仪节中奏【红绣鞋】、【老辽子】、【喜相逢】、【东路辽子】等音乐。

亡灵和各路神仙邀请完毕后，“开路”仪节正式开始。具体环节包含开咽喉、洒法水、敬老爷。

A. “开咽喉”

亡者到阴曹地府，害怕咽喉闭窒，饮食难通，故需给亡人开咽喉。

B. “洒法水”

投牒文于龙王，取“法水”，普洒坛场，使整个坛场干净、圣洁，这也表示对亡人的尊敬。此堂法事需孝家所有孝儿、孝女都参加，从堂屋出发，主孝捧灵位和冥香走在队伍的最前面，导师和锣鼓乐队紧随其后，最后是按辈分长幼随行的孝男、孝女。取水途中，锣鼓、火炮声不绝于耳。到井边或河边，导师宣诵朝贺龙王词，焚牒文一封、冥香一炷、

---

① 十殿依此是：秦广（欢喜）、楚江（离垢）、宋帝（发光）、五官（焰慧）、阎罗（难胜）、卞城（现前）、泰山（远行）、平等（不动）、都市（善会）、转轮（发云）。每一殿的职能、功用都不一样。十殿阎君职责如下：

第一殿：秦广王蒋，二月初一日诞辰，专司人间寿夭生死，统管吉凶。

第二殿：楚江王历，三月初一日诞辰，专司活大地狱，即寒冰地狱。

第三殿：宋帝王余，二月初八日诞辰，专司黑绳大地狱。

第四殿：五官王吕，二月十八日诞辰，专司合大地狱，即血池地狱。

第五殿：阎罗王包，正月初八日诞辰，专司叫唤大地狱。

第六殿：卞城王毕，三月初八日诞辰，专司大叫唤大地狱及枉死城。

第七殿：泰山王董，三月二十七日诞辰，专司热闹地狱，即肉酱地狱。

第八殿：都市王黄，四月初一日诞辰，专司大热闹大地狱，即闷锅地狱。

第九殿：平等王陆，四月初八日诞辰，专司铁网阿鼻地狱。

第十殿：转轮王薛，四月十七日诞辰，专司各殿解到鬼魂、区别善恶，核定等级，发往投生。

② 五方神：东方灵威仰神、西方白召巨神、南方赤熛怒神、北方叶光纪神、中间含枢纽神。

纸钱若干，置美酒三杯、刀头一个，最后导师取水半瓶。取法水后，回法坛，用法水普洒坛场，使整个坛场干净、圣洁。

C. “敬老爷”

“敬老爷”又称“馔食”。此仪节孝家所有孝儿、孝女都参加，导师和众乐师分列灵台左右，在锣鼓声的伴奏下，导师按辈分从高到低请孝众进堂屋给亡人上香三炷，焚纸钱三封。此次进食是亡人逝世后的第一餐，所有孝众需一一上前敬奉。

最后导师在东、南、西、北、中五方各插三支冥香，在锣鼓音乐的伴奏下，导师按照东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路，扫清障碍。

**仪式中的观念**

导师要想顺利进行“开路”仪节，首先需邀请亡灵临坛，其次就必须借助各路神仙的法力，邀请二十八宿、东方灵威仰神、西方白召巨神、南方赤熛怒神、北方叶光纪神、中间含枢纽神、血湖、土地、城隍、追抽、太乙救苦天尊、祖师混元恩师、家神及冥府十王等神持佛临坛，为导师助威，只有在众神的帮助下，才能为亡灵打开通往西方极乐的五方道路。

牒文、疏奏等文书是连接亡灵与各路神仙的介绍信，到哪位亡灵的地盘，都需给其觐文书。香蜡火炮、纸钱、酒是阴曹的买路钱，在给各路神仙求情的过程中，这些是缺一不可的祭品，同时导师还会代表孝家给各路神仙吟吉语、说好话，倾诉亡灵生前的真、善、美，恳请各路神仙不要为难亡灵，让其顺利通过各关口，早日通往西方极乐世界。

**仪式中的关系**

天上二十八宿、中间含枢纽神、血湖、土地、城隍、太乙救苦天尊、祖师混元恩师、家神及冥府十王等各路神仙掌管神界；亡灵半鬼半神；导师亦人亦神。仪节中，神主宰一切，把握亡灵上天堂或是下地狱的命运，导师是人、神间沟通的桥梁，通过导师运作，希望亡灵能最终免受地狱之苦，早登仙界。

**仪式中的音声**

吟诵声、吉语、说话声、锣鼓声、礼炮声和火炮声等。

至此“开路”仪节结束。

（4）“夜宵”（23:30—00:00）

全体参悼人员在孝家院坝吃夜宵，同时商讨后半夜的仪节。

（5）“唱孝歌”[①]（00:00—02:00）

所有孝众按辈分长跪灵前，听导师吟唱死者生前功德，吟唱时伴以锣、鼓，教化孝众尊老爱幼、惩恶扬善、勤俭节约和睦邻友好等。孝歌多以上下句或四句式进行，旋律的整体线条呈下行趋势。

---

① 过程、内容与7月25日“坐大夜”中的“唱孝歌”仪节基本相同。

（6）“晚休”（02:00）

全体参悼人员在孝家或乡邻家就寝。

2. 7月22日（第二天）

**表5 丧葬仪式程序表**

| 仪节名称 | 时间 | 地点 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| （1）购香蜡火炮食物 | 07:30—20:00 | 乡镇上 | 丧事准备 |
| （2）早餐 | 08:30—09:10 | 院坝 | |
| （3）午餐 | 12:30—13:20 | 院坝 | |
| （4）晚餐 | 17:30—19:00 | 院坝 | |
| （5）燕子乐队 | 20:00—22:00 | 院坝 | 表演歌、舞、小品等 |
| （6）晚休 | 23:30 | 孝家、乡邻家 | |

（1）“购香蜡火炮食物”（7:30—20:00）

由于丧事需要大量香蜡火炮、食物等物品，丧家离乡镇又比较远，所以需提前准备。

（2）“早餐”（8:30—9:10）

全体参悼人员在孝家院坝吃早餐。

（3）“午餐”（12:30—13:20）

全体参悼人员在孝家院坝吃午餐。

（4）“晚餐”（17:30—19:00）

全体参悼人员在孝家院坝吃晚餐。

（5）“燕子乐队”①（20:00—22:00）

燕子乐队共6人，五女一男，表演的形式包括歌、舞、小品、民间故事和笑话等。乐队正式表演歌舞之前，派队员王茜来死者灵前祭拜，一是表示尊重死者、尊重丧家，二是代表邀请乐队的孝子哭诉死者生前的酸甜苦辣，营造现场气氛，三是借此机会向孝家讨红包。表演内容包括歌《青花瓷》、《海阔天空》、《父亲》、《二月里来》、《绣金匾》、《南泥湾》，民族舞、印度舞和韩国舞，笑话《鲨鱼与鳄鱼》、《屁股和脸》等，表演时间2小时，这是这一地区约定俗成的规定，乐队表演的时间一般都是2小时，酬劳一般在500—800元每场。

（6）“晚休”（23:30）

全体参悼人员在孝家或乡邻家晚休。

① 此乐队的仪式背景、行为、观念、关系及音声与鸿运乐队基本相同，仪式中的音乐有所变化。

3. 7月23日（第三天）

表6 丧葬仪式程序表

| 仪节名称 | | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|---|
| （1）购香蜡火炮食物 | | 7:30—20:00 | 乡镇上 | 丧事准备 |
| （2）早餐 | | 8:30—9:10 | 院坝 | |
| （3）午餐 | | 12:30—13:20 | 院坝 | |
| （4）晚餐 | | 17:20—18:00 | 院坝 | |
| （5）音乐表演 | ①海洋乐队 | 18:00—20:00 | 院坝 | 表演歌、舞、小品等 |
| | ②五月花乐队 | 20:00—22:00 | 院坝 | 表演歌、舞、小品等 |
| （6）晚休 | | 23:30 | 孝家、乡邻家 | |

（1）“购香蜡火炮食物”（7:30—20:00）

到乡镇上，继续购买未购买齐全的香蜡火炮、食物等。

（2）“早餐”（8:30—9:10）

全体参悼人员在孝家院坝吃早餐。

（3）“午餐”（12:30—13:20）

全体参悼人员在孝家院坝吃午餐。

（4）“晚餐”（17:20—18:00）

全体参悼人员在孝家院坝吃晚餐。

（5）“音乐表演”（18:00—22:00）

23日的音乐表演分海洋乐队和五月花乐队前后两场表演。

①海洋乐队[①]（18:00—20:00）

海洋乐队共5人，三女二男，表演内容包括歌《天上掉下个林妹妹》、《母亲》、《真的好想你》、《白发亲娘》等，民族舞、韩国舞，笑话《字谜》、《醉汉》，魔术《魔索脱手》等，表演时间2小时。

②五月花乐队[②]（20:00—22:00）

五月花乐队共6人，三女三男，表演内容包括歌《儿行千里》、《山丹丹开花红艳艳》、《十送红军》、《上海滩》等，民族舞、街舞、新疆舞，笑话《龙虾和螃蟹的故事》、《秀才改对联》，魔术《扑克牌感应术》等，表演时间2小时。

（6）“晚休”（23:30）

全体参悼人员在孝家或乡邻家晚休。

①② 此乐队的仪式背景、行为、观念、关系及音声与鸿运乐队基本相同，仪式中的音乐有所变化。

4. 7 月 24 日（第四天）

表 7 丧葬仪式程序表

| 仪节名称 | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|
| （1）购香蜡火炮食物 | 7:30—20:00 | 乡镇上 | 丧事准备 |
| （2）早餐 | 8:30—9:10 | 院坝 | |
| （3）午餐 | 12:30—13:20 | 院坝 | |
| （4）晚餐 | 17:30—18:20 | 院坝 | |
| （5）晚休 | 23:30 | 孝家、乡邻家 | |

（1）“购香蜡火炮食物”（7:30—20:00）

因天气炎热，农村储存食物不方便，24 日急需购买一些不宜储存的食物，左邻右舍帮忙的到丧家打灶、搭棚、架电线等，厨师开始杀猪、烫鸡鸭，厨房开始下炸，孝家需要做的事特别多，所以 24 日未安排乐队表演。

（2）“早餐”（8:30—9:10）

全体参悼人员在孝家院坝吃早餐。

（3）“午餐”（12:30—13:20）

全体参悼人员在孝家院坝吃午餐。

（4）“晚餐”（17:30—18:20）

全体参悼人员在孝家院坝吃晚餐。

（5）“晚休”（23:30）

全体参悼人员在孝家或乡邻家晚休。

5. 7 月 25 日（第五天“坐大夜”）

表 8 丧葬仪式程序表

<table>
<tr><th colspan="2">仪节名称</th><th>时间</th><th>地点</th><th>备注</th></tr>
<tr><td colspan="2">（1）借桌、椅、板凳等日常用品</td><td>7:30—20:00</td><td>左邻右舍</td><td>丧事准备</td></tr>
<tr><td colspan="2">（2）早餐</td><td>8:30—9:10</td><td>院 坝</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">（3）锣鼓乐队</td><td>10:20—10:30</td><td>院 坝</td><td>坐堂锣鼓进屋</td></tr>
<tr><td colspan="2">（4）午餐</td><td>11:20—12:00</td><td>院 坝</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="7">（5）音乐表演</td><td>①锣鼓乐队</td><td>12:00—14:00</td><td>院 坝</td><td>表演锣鼓、唢呐</td></tr>
<tr><td>②神州乐队</td><td>14:00—16:00</td><td>院 坝</td><td>表演歌、舞、小品等</td></tr>
<tr><td>③海洋乐队</td><td>16:00—18:00</td><td>院 坝</td><td>表演歌、舞、小品等</td></tr>
<tr><td>④万家红乐队</td><td>18:00—20:00</td><td>院 坝</td><td>表演歌、舞、小品等</td></tr>
<tr><td>⑤幺妹儿乐队</td><td>20:00—22:00</td><td>院 坝</td><td>表演歌、舞、小品等</td></tr>
<tr><td>⑥三峡乐队</td><td>22:00—24:00</td><td>院 坝</td><td>表演歌、舞、小品等</td></tr>
<tr><td>⑦锣鼓乐队</td><td>00:00—01:30</td><td>院 坝</td><td>表演锣鼓、唢呐</td></tr>
</table>

续表

| 仪节名称 | 时间 | 地点 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- |
| (6) 晚餐 | 17:30—19:00 | 院 坝 | |
| (7) 夜宵 | 1:30—02:10 | 院 坝 | |
| (8) 唱孝歌 | 2:10—03:30 | 堂 屋 | 孝众登堂上香礼 |
| (9) 遗体告别 | 3:30—03:45 | 堂 屋 | 孝众绕冰棺告别 |
| (10) 移棺 | 3:45—04:00 | 堂 屋 | 把亡人从冰棺移至棺材 |
| (11) 备殓 | 4:00—04:30 | 堂 屋 | 装棺、封棺、捆棺 |
| (12) 馔食 | 4:30—05:10 | 堂 屋 | 为亡人供奉食物、香蜡火炮 |
| (13) 送亡 | 5:10—05:30 | 堂 屋 | 送亡灵出十二殿 |

(1) “借桌椅板凳” (7:30—20:00)

左邻右舍帮忙的为丧家借桌、椅、板凳、杯、酒、碗筷，厨师开始做品碗、上笼。

(2) “早餐” (8:30—9:10)

全体参悼人员在孝家院坝吃早餐。

(3) “锣鼓乐队”① (10:20—10:30)

锣鼓乐队由以下三人组成②:

**表9 吴家乐队成员统计表**

| 姓名 | 出生年 | 出生地 | 乐队角色 | 从艺简历 | 主业 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 何明贵 | 1950年 | 重庆市万州区瀼渡镇碑牌村二组 | 锣、鼓、钹、唢呐 | 30岁开始随本村艺人钟泽恩学艺 | 村里开了家卖香蜡火炮的店，平时务农，半农半艺 |
| 吴正威 | 1947年 | 万州区甘宁镇烟坡村七组 | 锣、鼓、唢呐 | 1982年开始跟随民间艺人谭定树学习锣鼓 | 半农半艺，精通乐队所有乐器，称“全挂子” |
| 吴永模 | 1942年 | 重庆市万州区瀼渡镇重岩村 | 锣、鼓、钹、唢呐 | 1968年师从幺弟吴永财学艺 | 导师，乐队中的乐器及唱孝歌样样精通，当地把此类样样乐器都精通的全才称“全挂子”，半农半艺 |

坐堂锣鼓进丧家，进屋前表演【老辽子】、【新辽子】、【状元红】三首曲子。据当地民间艺人吴永模讲，坐堂锣鼓进屋前表演三首曲子，是必要的环节，意义有二：一是丧家可以在乐队进门前通过欣赏此三首曲子，鉴别乐队艺人手艺的高低，不满意的可以就此婉

① 此锣鼓乐队的相关因素、行为、观念、关系、音声与7月21日吴家乐队基本相同，表演的音乐有部分差异。

② 当地锣鼓乐队一般由四人组成。由于一位乐队成员临时有事，故只有三人。

言拒绝；二是乐队艺人可以借此机会讨红包。

（4）“午餐”（11:20—12:00）

全体参悼人员在孝家院坝吃午餐。

（5）“音乐表演”（12:00—01:30）

晚餐前的音乐表演按出场先后分锣鼓乐队、神州乐队、海洋乐队、万家红乐队、幺妹儿乐队、三峡乐队和锣鼓乐队共计7场，每场2小时。

①锣鼓乐队[①]（12:00—14:00）

此段时间为坐堂锣鼓表演时间，由吴永模、何明贵和吴正威三人表演。乐队以【花高腔】起头，先后依次演奏了【状元红】、【八鸽洗澡】、【摇钱树】、【老辽子】、【新辽子】、【西路辽子】等曲子，最后以【九连翻】结束锣鼓表演。之后吹奏【流板】、【四句引】、【一枝梅】、【普通流板】、【断板】等唢呐曲。

②神州乐队[②]（14:00—16:00）

神州乐队共6人，五女一男，表演内容包括歌《祝福》、《一路上有你》、《感恩的心》、《小城故事》、《真的爱你》，民族舞、印度舞、新疆舞，笑话《劝赌》、《秀才与和尚》等，表演时间2小时。

③海洋乐队[④]（16:00—18:00）

海洋乐队共5人，三女两男，表演内容包括歌《祝你一路顺风》、《珍惜》、《希望》、《祝你平安》等，民族舞、现代舞，笑话《天使的性别》等，表演时间2小时。

④万家红乐队[⑤]（18:00—20:00）

万家红乐队共6人，四女两男，表演内容包括歌《欢聚一堂》、《依靠》、《昨天的爱》、《抓不住你》，民族舞、二人转、川戏，魔术《隔空取物》等，表演时间2小时。

⑤幺妹儿乐队[⑥]（20:00—22:00）

幺妹儿乐队共6人，五女一男，表演内容包括歌《一生有你》、《一千年以后》、《自由的飞翔》、《荷塘月色》，民族舞、川戏、印度舞，笑话《瞎子和瘸子》等，小品《大款老婆》等，表演时间2小时。

⑥三峡乐队[⑦]（22:00—24:00）

三峡乐队共6人，三女三男，表演内容包括歌《哥只是个传说》、《小酒窝》、《没有如果》、《十送红军》、《上海滩》，民族舞、印度舞，小品《耙耳朵》、《幸福一家》等，表演时间2小时。

⑦锣鼓乐队（00:00—1:30）

此段时间为锣鼓表演时间，先后演奏了【下江辽子】、【西路辽子】、【九连翻】等锣鼓曲，吹奏【一枝梅】、【断板】、【流板】、【四句引】等唢呐曲。

---

① 此锣鼓乐队的相关因素、行为、观念、关系、音声与7月21日吴家乐队基本相同，表演的音乐有部分差异。

②④⑤⑥⑦ 此乐队的仪式背景、行为、观念、关系及音声与鸿运乐队基本相同，仪式中的音乐有所变化。

（6）“晚餐”（17:30—19:00）

全体参悼人员在孝家院坝吃晚餐。

（7）“夜宵”（1:30—02:10）

全体参悼人员在孝家院坝吃夜宵。

（8）“唱孝歌”（2:10—03:30）

**仪式行为**

此仪节在死者灵前举行。导师吴永模握鼓槌坐在灵桌右边，歌手张元安持锣坐在灵堂左边，灵桌上供苹果、梨、饼干、美酒等供品，燃放着香蜡等，桌下放着焚烧纸钱的火盆，火盆前放着跪拜用的草垫。

鸣炮，乐起（锣和鼓）。

长子、长媳分列草垫两旁，大门外按辈分依次站着全家孝子，三拜九叩后就地长跪。

乐停，导师首宣大儿、大媳灵前拜祭，吟吉语，大儿、大媳焚香烧钱，三拜九叩，长跪灵桌两侧。

礼毕，乐起（锣和鼓）。

乐停，宣大女儿、大女婿灵前拜祭，吟吉语，大女儿、大女婿焚香烧钱，三拜九叩，回原位长跪。

礼毕，乐起（锣和鼓）。

乐停，宣二女儿、二女婿灵前拜祭，吟吉语，二女儿、二女婿焚香烧钱，三拜九叩，回原位长跪。

礼毕，乐起（锣和鼓）。

乐停，宣小儿、小儿媳灵前拜祭，吟吉语，小儿、小儿媳焚香烧钱，三拜九叩，回原位长跪。

按从大到小的顺序依次宣三女儿、三女婿，四女儿、四女婿，幺女儿、幺女婿，孙女儿吴锡莲、孙女婿熊小红，孙儿吴锡斌、孙儿媳覃疆娜（汉），外孙女儿张小玲、外孙女婿郭勇，外孙女儿蔡玲燕、外孙大女婿（名不详）、外孙女儿何海燕、外孙儿金甡鋆、外孙女何利华、外孙儿胡显华、外重孙熊佳鑫、重孙儿吴雨辰、外重孙郭佳豪、外重孙蔡及雨。参拜过程中，导师会给每位孝子封好话，说吉语、祝福语，恳请亡灵登西方极乐后保佑众孝子，保佑家族繁荣、人丁兴旺。同时孝歌中也有劝善、劝孝，赞颂死者生前功绩及优秀品性的内容。

**仪式中的观念**

从亡人逝世的初夜起，全家孝众都需通宵达旦地鸣炮、敲锣打鼓、唱孝歌等陪伴亡灵，让亡灵在黄泉路上不孤单，每段孝歌中间都会穿插一段热闹的锣鼓音乐，对于烘托这种热闹的场面，起到了促进作用。亡人离开亲人的时间一天天在减少，亲人们在亡人离开前的几天中，尽可能抽时间陪伴亡人，亡人成仙后会记住这份亲情、温暖，尽可能地庇佑家族繁荣、人丁兴旺。

**仪式中的关系**

孝众参拜亡灵、乐师奏乐与亡灵间形成祭拜与受拜的关系；导师的唱、念、做、打、吉语形成安抚、帮扶亡灵的关系；导师吟诵孝歌中的尊老爱幼、惩恶扬善、勤俭节约和睦邻友好观念与孝众形成教化与被教化的关系。

**仪式中的音声**

此仪节中的音声包括吟诵声、哭喊声、交流声、锣鼓声、礼炮声及火炮声等。其中最主要的是锣鼓音乐和吟诵，此两种音声交替进行，贯穿整个仪节，结构似回旋曲式，差别在于每段锣鼓音乐有部分变化。锣鼓音乐演奏时，人声不唱，人声吟唱时只用鼓点伴奏。锣鼓音乐的节奏型以十六分音符为主，夹杂着大量后十六、小切分等动力化节奏型，有助于长时间相对平淡、舒缓的吟唱音乐后，调节音乐的动力和情绪，有助于形成热闹的现场气氛。

仪节中的吟唱音声大致分成两类：一类是孝歌的第一支曲子，唱词根据孝家的具体情况，现场填词，唱词的不确定性使得音乐也具有很大的随意性，句式结构不对称，但具有实用性和提示孝子参拜节奏的作用。另一类是吟唱四言八句型结构规整的民间戏文、二十四孝故事或是根据亡人生前的事迹编写的韵文，此类孝歌的音乐一般采用四句型或上下句型，给人对称、押韵、朗朗上口的美感。两类孝歌音乐的整体线条向下，唱腔第一乐段以角音弱起半拍开始，低音徵结束，音程相差六度，这种旋律的进行方式，与丧葬现场的整体气氛完全一致。

（9）“遗体告别”（3:30—03:45）

所有孝众按辈分先后进入堂屋，沿冰棺逆时针行走，跟死者做最后的告别。

（10）“移棺”（3:45—04:00）

导师及“八仙”将死者遗体从冰棺移放到棺材中，为防止遗体过早腐烂，在此之前。死者遗体一直保存在冰冻的冰棺中。

（11）“备殓”（4:00—04:30）

遗体移至棺材后，需再次给死者“装棺入殓”。仪节中，需铺、垫棺材底部，身体两边需用旧衣服或草纸塞紧，登板和枕头需调整到位，结束后，盖严棺材盖，并用蓝色的纸把棺材边缝封严，最后用竹条把棺材捆牢，棺材大头一端捆七圈，小头一端捆五圈。

（12）“馔食”（4:30—05:10）

当地俗称“敬老爷”。所有孝众按辈分长幼跪于灵前，导师吟唱劝慰亡人饮酒、进食和受冥香、纸钱的话语，并按辈分从高到低请进堂屋给亡人上香三炷，焚纸钱三封。此次进食是亡人在家最后一餐，所有孝众需一一上前敬奉。

（13）“送亡”（5:10—05:30）

导师在灵台前给十二殿阎君烧香、焚钱、敬酒，吟吉语，请求各殿阎君原谅死者生前的过错，不要为难死者，帮助亡灵早日通过十二殿，早登西方极乐。

6. 7月26日（第六天）

**表10　丧葬仪式程序表**

| 仪节名称 | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|
| （1）发引 | 5:30—6:20 | 堂屋、房前 | 将棺材移至房前左侧路上 |
| （2）上山 | 6:20—7:20 | 路上 | 将棺材抬至坟地 |
| （3）暖井 | 6:50—7:20 | 墓穴 | 在井底焚烧纸钱 |
| （4）落圹 | 7:20—7:40 | 墓地 | 将棺材安放在预定的点、线上 |
| （5）垒坟 | 7:40—8:20 | 墓地 | 把棺材用土掩埋 |
| （6）早餐 | 8:20—9:00 | 院坝 | |
| （7）作坟头 | 9:00—12:30 | 墓地 | 在土堆的正面砌一道石墙 |
| （8）锣鼓乐队 | 9:00—12:30 | 墓地 | 表演锣鼓、唢呐 |
| （9）午餐 | 12:30—14:00 | 院坝 | |
| 葬礼结束 | | | |

（1）“发引”（5:30—6:20）

**仪式行为**

此仪节开始前，需备好开山、公鸡、天平。

仪节各环节准备就绪后，导师首先宣读《发引忌文》，告诫犯忌之人不能出门，需避见棺材。

宣读毕，导师右手握斧，左手擒鸡，在堂屋东、西、南、北、中五方移动，同时用铿锵的语言高唱发引词，唱完后用开山在堂屋门前作劈砍，劈开亡灵通向仙界的大门，并将公鸡抛出大门外，宣《门神咒》、《发丧诀》。之后，导师宣《起棺文告》，接着，“四仙”高唱发丧歌，将死者棺材抬至侧屋外的过道上，等待天亮。

**仪式中的观念**

①灵位和棺木离开堂屋意味着亡者与亲人的永别。

②“发引”的时辰是导师根据死者的生辰八字及死者的死亡时间推算而来，有的亡人的“发引”时间可早可晚，而部分特殊亡人的时间仅仅只能在规定的半小时，甚者十分钟内进行，否则就会给生者带来不利。[①]

**仪式中的关系**

①出堂屋前亡者是人，抬出堂屋后亡者是祖先。

②犯冲的亲人只能在心里与亡人告别，其他亲人可以与亡人当面分离。

**仪式中的音声**

哭喊声、吉语声、宣文书声、“四仙”的吆喝声、锣鼓声、礼炮声及火炮声等。

① 吴家的“发引”时间据导师吴永模推算只能在凌晨4:50—5:00之间。

（2）“上山”（6:20—7:20）

**仪式行为**

仪节开始前，“八仙”用绳索把棺材悬吊在天平上。

天刚蒙蒙亮，“上山”仪节开始，导师焚香蜡、烧纸钱、宣吉语，孝子鸣火炮，乐师奏锣鼓。伴随着火炮和锣鼓声，“八仙”将棺材抬往墓地，所有孝子、亲朋好友都加入送葬队伍。

“上山”时，位于队伍之首的是举花圈者，后面依次是放火炮者、抛“买路钱”的孝子、抱遗像者、举阴魂幡和端灵牌者、棺材、锣鼓乐队、灵物、孝子和亲朋好友。哭祭死者贯穿整个丧葬仪式过程，但尤以发丧与哭丧仪节中的哭祭最受重视，发丧时须由所有孝子尤其是孝女、儿媳哭丧，如果哪家死者发丧时没有响彻天地的哭声相伴，就会被乡邻亲友传为笑柄，其子孙后代视为不孝、大逆不道。哭丧内容基本上都是歌颂死者生前的功苦劳绩。

**仪式中的观念**

①发丧时放火炮，意在赶走前进路上的孤魂野鬼，让亡者顺利通行。抛撒的纸钱，意在买路，赏祭众孤魂野鬼，以求顺利通行。

②送葬队伍每遇民宅、桥梁，都会放火炮，意在为生者冲喜、给桥神报到，同时，会同锣鼓音乐、哭喊声，告知左邻右舍，亡者“上山”了。

**仪式中的关系**

①送葬队伍中扮演的不同角色以亲疏远近关系而定。

②“上山”途中“八仙”一路高歌，意在统一节奏，提醒后面看不见路的同伴小心，同时也有为死者壮行之意。

③仪节是整个丧葬仪式的最高潮，左邻右舍看在眼里，记在心里，所以丧家会穷其力把祭奠的祭品操办丰富，把送行的队伍组织壮观。

**仪式中的音声**

“上山”仪节中的音声包括哀哭声、八仙吆喝声、锣鼓声、礼炮声及火炮声等，其中以锣鼓音乐和抬丧号子①两类音声为主。锣鼓音乐节奏以八分音符为主，穿插有部分十六分音符，为了达到演奏的效果，节奏都加快了。同时，演奏中锣钹同奏的演奏方法明显增多，目的是为送葬的队伍营造一个热闹的场面。号子音乐主要来自八仙的高歌，音乐的形式与传统的号子没有什么区别，采用一唱众和式，“龙头”唱，后面“七仙”和，歌词则是根据路况、天气、队伍行进的速度与节奏，现场组织，有很强的随意性。音乐曲调成对称的上下句式，应和的音乐不变，领唱的音乐可根据具体情况变化，这样有利于形成乐曲的完整性。乐曲的节奏以前十六、后十六、八分附点等动力化节奏为主，只要是为了统一节奏，集中每一个用力点，消除疲劳。

---

① 号子音乐参见谱例2。

（3）“暖井”（6:50—7:20）

棺材到达墓地之前，丧家将所有剩下的纸钱放入井底焚烧。听导师吴永模讲意义有二：一是为给死者暖被窝，死者安睡时腰不疼；二是驱虫杀菌，预防其进入棺材。

（4）“落圹”（7:20—7:40）

**仪式行为**

在锣鼓哀乐声中，“落圹”仪节开始，导师吴永模手持罗盘位于墓穴尾端，“八仙”慢慢松开悬挂棺材的绳[①]，对准导师预定的点、线。

摆放到位后，亲友列于墓穴四周，导师吴永模挥动引魂幡，手捧装满“财米”的大碗，站在棺材上面，孝众按辈分长幼背对坟头弯腰站立，双手牵衣服后襟作兜状，导师向孝众撒“财米”，宣《撒米诀》。

当导师用抑扬顿挫的语言宣完吉语后，众孝子将撒在后襟的财米倒进金坑，也有存好带回家者。之后孝众脱去头上的孝帕收好，取手臂上的青纱放于棺木之上，悲哀地站在一边。儿媳、女儿则趴在棺木盖子上，哭得肝肠寸断，难舍难分，泪水渗湿渐渐垒起的泥土。

撒完财米，导师宣“阴地契约”，给死者墓地定界。不同导师使用的《地契》，有不同的格式，但内容大同小异。

宣完《地契》后，大儿头顶契书沿墓地逆时针方向转三圈，一圈比一圈大，意为死者的地盘越来越大。绕墓毕，大儿来棺材大头一端，手持契书大声呼喊“妈妈，起来拿契书”，喊完，导师将契书焚于墓穴，此仪节结束。

**仪式中的观念**

①导师指导“八仙”、孝子将棺材放在真龙穴地上[②]，可佑子孙后代逢凶化吉、人丁兴旺，家族繁荣。

②导师为死者宣《阴地契约》是为拜祭山神，请其为死者墓穴面积作证，从今之后，契约上规定的范围属死者私有财产，不容侵犯。

③除花圈之外，死者的其他灵物需埋井底或焚烧坟前，死者到阴间与在阳间一样，需使用这些物品，避免死者灵物留下，再回阳间捣乱。

**仪式中的关系**

①亡者入土后成为子孙后代的庇佑者。

②导师是人、鬼、神三界沟通的桥梁，是丧家、亡人向神灵寻求庇佑、帮助的代言人。

---

① 捆在棺材上的竹条暂时不松开，当棺材落地，对好位后再解开。据“八仙”介绍，捆过棺材的竹条，若捆在生者的腰上，有治腰疼的功效，仪节现场我们亲眼见证了将此竹条捆在腰上。另外取下这十二圈（前七圈后五圈）竹条有讲究，根据导师推算出的死者可以下葬的时辰而定是否一次性全部取走，如导师推断何仕清老人只宜巳时下葬，而当天下葬的时辰是卯时，所以竹条不能取尽，留两根，巳时抽出，棺材才完全入土，这样就可算作巳时葬。

② 据当地导师吴永模讲，导师一生中很少遇到很好的，即使遇见，下葬时也会故意偏10厘米左右，因为很好的地若导师看准了且丧家也葬准了，导师会瞎眼睛，因为泄露了天机，会遭受上天的惩罚。

**仪式中的音声**

哀哭声、宣诵声、锣鼓声及火炮声等。

(5)“垒坟”(7:40—8:20)

用泥土将老屋掩埋，在地面形成一个土堆，并用石头在土堆正面砌一道石墙，称“垒坟”。仪节中，从大儿开始在墓地东、南、西、北四方各挖一锄土放进墓穴，左边挖的土需放在棺材右边，反之，右边挖的土需放在棺材左边，之后孝众依次挖之，意为四锄之内的范围属死者，其他人不得侵犯。

此地习俗，花圈一般不焚烧，让其自然腐烂，所以花圈的多少往往显示一家人在当地的社会地位。

生于泥土，长于泥土，又回归泥土，此仪节从另一个侧面印证了民间“入土为安”的观念。

(6)“早餐”(8:20—9:00)

全体参悼人员在孝家院坝吃早餐。

(7)“作坟头”(9:00—12:30)

当地稍富裕的家庭，会砌坟头石甚至立碑。碑的石料、形式都有讲究，此孝家只用普通的石材砌坟头。坟头前常砌一个避风雨的洞穴，因为死者安葬后须在死者坟前点三天三夜油灯。

(8)“锣鼓乐队”[①](9:00—12:30)

乐手们早饭后，当地习俗会再次来到死者墓地，为死者敲锣打鼓，为死者送行，吃午饭时结束。演奏的乐曲有【下剪刀架】、【中剪刀架】、【五马过江】、【状元红】、【剪刀架】等。

(9)“午餐”(12:30—14:00)

全体参悼人员在孝家院坝吃午餐。

午饭后，葬礼结束。

## 三、丧葬仪式音声[②]

按照发声体和音色的差异，笔者把丧葬仪式中可听见的音声分成人声和器声。

---

① 此锣鼓乐队的相关因素、行为、观念、关系、音声与7月21日吴家乐队基本相同，表演的音乐有部分差异。

② 本文的音声指丧葬仪式中可听见和不可听见的音声，但重点讨论可听见的音声。

（一）人声

根据音声旋律感、节奏感的强弱，万州丧葬仪式中的人声大致可分成三大部分：唱、诵及念。

1. 唱

"唱"在丧葬仪式人声曲调中旋律性、歌唱性较强，起伏跌宕①。此类人声最"近"音乐性。孝歌一般就属于"唱"类，速度较慢，抒情性较强，感情基调凄楚、悲哀，其内容主要倾诉对死者的思念之情，自责对长辈的不孝，歌颂死者生前的功苦劳绩。

谱例1是孝歌的第一支曲子，唱词根据孝家的具体情况，现场填词。唱词的不确定性使得音乐也具有很大的随意性，句式结构不对称。整首曲子的旋律线从上而下构成下行句式，句尾常伴有长长的拖腔，为祭奠者能最大限度地宣泄内心的情感创造气氛，有极其丰富的音乐表现力。谱例1第一乐段以角音弱起半拍开始，低音徵结束，音程相差六度，这种旋律的进行方式，与丧葬现场的整体气氛完全一致。全曲锣鼓音乐和吟唱交替进行，变化反复约15段之多，结构似回旋曲式，但每段锣鼓音乐有部分变化。锣鼓音乐演奏时，人声不唱，人声吟唱时只用鼓点伴奏。锣鼓音乐的节奏型以十六分音符为主，夹杂着大量后十六、小切分等动力化节奏型，有助于长时间相对平淡、舒缓的吟唱音乐后，调节音乐的动力和情绪，有助于形成热闹的现场气氛。谱例如下：

**谱例1 《孝歌》**

**孝 歌**

1=A 2/4 3/4

吴永模唱谱
罗亮星记谱

中速

（锣鼓前奏）长 斗斗 长斗 斗 ⓧ斗斗斗 ⓧ斗斗斗 | ⓧ 斗斗 长斗 斗 |

ⓧ ⓧ | ⓧ斗斗斗 ⓧ斗斗斗 | ⓧ ⓧ 斗斗斗 | ⓧ 个 |

（1=A领唱、鼓点伴奏）0 3 1 2 | 5 3 2 | 2 - | 3 1 1 3 2 |

(那)何 仕 清(啰)， 生 儿 育 女

① 参见谱例1。

1 6. | 0 1 6 1 6 | 2 1 6 3.2 | 1 6. | 5 – | 0 3 1 2 |
(哎)，(就一大呀)忙(个)(合)(忙 啊 哎)。(领)(那)儿 媳

3 2 1 6 6 0 | 0 1 1 3 | 2 1 6 | 0 1 1 3 2 1 | 6 6 1 3.2 | 1 6.5 |
(哟)，(那)女婿 们 (哎)(就)配 (呀个) 成(那个)(合)双 (呀)。

0 6 5 5 3 2 | 2 5 3 2 1 1 2 | 1 3 2 1 1 6. | 0 3 1 3 2 1 |
(领)(那)家孙(嘛) 外孙(嘛)都一(那个)路 (啰)，(那)轮到(嘛)

1 3 2 1 1 2 1 | 6 5 6 1 0 3 1 3 1 6 5 (锣鼓间奏)
堂中(嘛)就 喜气 (合)洋 (啊)洋(啊 洋 啊)

斗斗斗 长斗 | 斗斗斗 长斗斗 | 长斗斗 ⓧ斗斗斗 | 3/4 ⓧ斗斗斗 ⓧ斗斗 长斗斗 |

ⓧ 大 | ⓧ斗斗斗 ⓧ斗斗斗 | ⓧ ⓧ 斗斗 斗 | ⓧ 个 |……

(1=A，领唱、鼓点伴奏) 0 1 5 5 | 3 3 1 | 1 3 2 1 2 1 6 6 1 6 6 1 3. 2 |
又恭请 (啰) (那) 大女 儿，(那)遇喜个(合)双

1 6 6 1 | 5 5 3 2 1 3 2 1 | 1 3 3 1 3 | 2 3 2 1 1 6 |
(啊)，(领)(那) 恭恭(那个)敬敬(那个) 磕 (那个)响 (哦)(合)头，

(锣鼓间奏—唱腔—锣鼓间奏……直到邀请完所有的内亲外戚)

6 3 2 1 6 2 2 1 | 3. 1 6 5 6 | 1 1 2 1 | 3 2 1 6 5 5 0 ‖
拜别(那的)慈母(嘛就) 亲 (那)(合)娘(啊)，(啊) 亲 (啊 哟 啊)。

又如谱例2《抬丧号子》，音乐是“八仙”在“上山”路上所唱的歌，音乐的形式与传统的号子没什么区别，采用一唱众和式，“龙头”唱，后面“七仙”和。歌词则是根据路况、天气、队伍行进的速度与节奏，现场组织，带有很大的随意性。音乐曲调成对称的上下句式，应和的音乐不变，领唱的音乐可根据具体情况变化，这样有利于形成乐曲的完整性。乐曲的节奏以前十六、后十六、八分附点等动力化节奏为主，主要是为了统一节奏，集中每一个用力点，消除疲劳。谱例如下：

谱例2 《抬丧号子》

抬 丧 号 子

1=B 2/4 3/4　　何大忠唱谱
中速　　罗亮星记谱

5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 | 5553335 |
(领)哟 咿 吔 嘿(合)哟 咿 吔 嘿(领)哟 咿 吔 嘿(合)哟 咿 吔 嘿(领)小心前面有条沟

5. 321 | 5. 321 | 5.321 5. 321 | 5. 321 | 3232̂33 |
(合)哟 咿吔嘿(领)哟 咿吔嘿(合)哟咿吔嘿(领)哟 咿吔嘿(合)哟 咿吔嘿(领)步步踩稳 呀

6 5 3 | 5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 | 5. 3 2 1 |
(合)呵 哟 呵(领)哟 咿 吔 嘿(合)哟 咿 吔 嘿(领)哟 咿 吔 嘿(合)哟 咿 吔 嘿

3353 5̂635 | 5. 32 1 | 5. 32 1 | 5. 32 1 | 5. 32 1 |
(领)前面转个(合)弯 哟喂(领)哟 咿吔 嘿(合)哟 咿吔 嘿(领)哟 咿吔 嘿(合)哟 咿吔 嘿

3335335 | 5. 321 | 5. 321 | 5. 321 | 5. 321 | ……
(领)前面带着行哟喂(合)哟 咿吔嘿(领)哟 咿吔嘿(领)哟 咿吔嘿(合)哟 咿吔嘿

走在“八仙”最前面的人领唱[①]，后面的人应和。

除孝歌、抬丧号子这类声乐外，吴家丧葬仪式音声中还存在大量现代流行声乐，范围涉及民族、日韩和欧美等。如《祝你一路顺风》、《珍惜》、《希望》、《祝你平安》、《感恩的心》、《祝福》、《good life》、《真的爱你》、《smile》、《月亮之上》等，有的歌曲祝福亡人一路走好，有的歌曲鼓励生者坚强，有的歌曲劝慰孝众尊老爱幼、珍惜生活。《世上只有妈妈好》则追忆母亲的伟大，妈妈的好。

2. 诵

这类曲调类型的歌曲，旋律性、歌唱性比“唱”弱，旋律进行平稳，一般来说，速度比“唱”稍快，有一定的节奏感，具一定的音乐表现力。这类音声“远”音乐性，“近”语言性，丧葬过程中亲人的哭丧调、乐队代表参灵时的哭丧调及开方等仪节中的经文都属于这种曲调。如《玉皇经》、《十王经》、《丽都经》、《东狱经》、《三元经》、《五斗经》、《禄库经》、《血湖经》、《血盆经》、《血河经》、《城隍经》、《土地经》、《解冤经》等。

---

① 走在队伍最前面的人称“龙头”，最易看清楚路，所以领唱，领唱的目的主要是统一队伍行进的速度与节奏，内容多是提示路况、行进速度的话语。

3. 念

这类人声基本无旋律性，节奏感也不强，比“诵”的音乐性更弱，按音乐的性质区分，这类人声最“近”语言，最“远”音乐。这类人声主要包含导师在开方、“发引”、“上山”、落圹等仪节中宣读文书、吉语的念白，宣读前后一般有锣鼓音乐烘托，而正式宣读时一般无乐器伴奏。如开方仪节《关告血湖》、《关告土地》、《关告城隍》，“落圹”仪节念《阴地契约》等（见图2）。

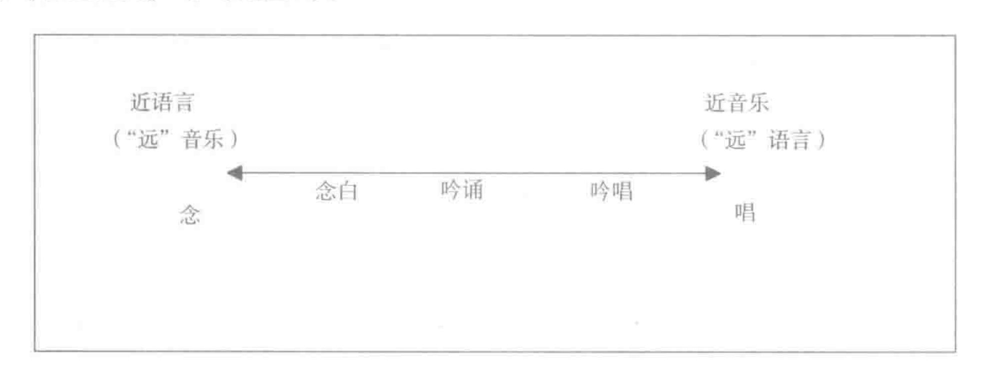



**图2　人声音乐性质的“远”、“近”图示**

（二）器声

万州汉族丧葬仪式中的器声根据其音乐性大致分成乐器声和其他物声两大类。

1. 乐器声

乐器声主要包括贯穿丧葬仪式各环节的器乐音乐，这类声音的音乐性较强，总体分为三类。

（1）乐器表演

包括白天锣鼓乐队闹台，晚上“坐夜”时表演的锣鼓或唢呐音乐。这类音声一般每支曲子都有自己完整的曲式、独特的节奏特点和配器方式。音声的构成比较丰富，有的是来自古曲牌，有的是来自川剧锣鼓，有的是当地艺人口传心授的民间音乐。以下是笔者在万州收集的部分器乐曲：【豹子头】、【丁丁眼】、【冲头】、【双飘带】、【大倒板】、【快和牌】、【巧七锤】、【翻天印】、【山冒烟】、【三步跳】、【慢和牌】、【赶眼】、【垮岩】、【过街】、【十不还（一）】、【红绣鞋】、【上山坡】、【上山狗】、【下山狗】、【三幺台】、【撮机口】、【平剪刀架（老）】、【剪刀架】、【三忙烟】、【摇钱树】、【桂花香】、【花高枪】、【拨花棒】、【破阵子】、【八鸽洗澡】、【鲤鱼上滩】、【左架】、【中架】、【后架】、【前架】、【上山调】、【倒牵藤】、【急溜子】、【翠耳环】、【三冲头】、【龙灯会】、【老高腔】、【长锤】、【合牌】、【赶眼】、【陕锣】、【快扣板】、【水龙吟】、【朝天子】、【霸王鞭】、【伴灯鼓】、【双竹马】、【将军令】、【火把二流】、【下江辽子】、【单七锤】、【三次跟】、【滚龙】、【下剪刀架】、【中剪刀架】、【五马过江】、【状元红】、【东路辽子】、【双猪同槽】、【老辽子】、【扯转子】、【西路辽子】、【新辽子】、【过江辽子】等。

（2）前奏、间奏和尾声

这类形式的器乐曲形式通常比较短小，但结构一般比较完整，结束时一般有比较明显的结束或半终止的感觉。乐曲可以是单纯的锣鼓音乐，或是单纯的唢呐音乐，也可是锣鼓伴奏、唢呐领奏的合奏，演奏形式主要根据乐师的多少、场地的大小、时间的早晚来调整，总体分析，这类音乐以单纯的锣鼓音乐为主体。音乐素材可以是曲牌音乐，或是某部套曲中的一段，也可以是民间音乐。同一首作品中的前奏、间奏和尾声的变化一般不大，常表现为变奏，主要是为了多段反复后，全曲还能保持一定的统一性、完整性。

（3）伴奏

这类器乐音乐大致可分成两大类，一类是为唢呐伴奏的锣鼓音乐，一类是为人声伴奏的锣鼓音乐。此类音乐的音乐性、完整性、表演性都比较差，基本不是独立的音乐，只有相对稳定、单一的节奏，目的只是给唢呐或人声装点音色，稳定节奏。这类音乐常出现在唢呐表演、“馔食”或“念经”等仪节中。

2. 其他类物声

其他物声包括除乐器声外，与丧葬仪式有关的所有物声。如丧葬仪式各环节中的礼炮[①]、火炮、开山敲门槛的声音、法尺敲桌子的声音等。

## 结语

万州丧葬仪式音声内容丰富，按表演形式大致可分为声乐和器乐两类，按音乐的风格又可以分成传统音乐和现代音乐。声乐宣泄内心情感，器乐烘托现场气氛；传统音乐充满乡土气息，质朴、即兴性强，现代音乐内容通俗、形式活泼、情感真挚，各种音乐相互补充，浑然一体。声乐是一种以唱、吟、念为主的综合表现形式，是丧葬仪式内容、情感传达的重要载体；器乐是一种以锣鼓、电声乐器为主，结合唢呐、二胡、电子琴、架子鼓等乐器的综合性音乐。声乐、器乐贯穿丧葬仪式的整个过程，既相对独立，又相互依存，共同塑造丧葬仪式中的音乐形象，共同营造丧葬现场热闹、悲切的气氛。丧葬音声不仅是丧葬仪式音声文化的重要组成部分，而且是连接各仪式环节的纽带。丧葬音声为丧葬现场创造出时而“热闹”，时而悲切的气氛，把参与者不自觉地吸引其中，有悲、有喜，使自己融于其中，或乐人之乐，或慰人所悲。

通过对万州区瀼渡镇汉族丧葬仪式及其音声文化的个案调查，一方面，随着城市化的不断发展、城乡一体化的不断深入，这一地区的丧葬仪式在不断简化、世俗化，20 世纪五六十年代，当地的丧葬仪式中会有“做斋”、“念经拜忏”、“做道场”等仪节，而今天的仪节中这些传统已基本略去，取而代之的是通宵达旦的现代乐队表演。传统的锣鼓乐队明

① 礼炮，一种用加压的氧气和煤气燃烧后，发出声音的炮，广泛流行于当地婚丧嫁娶。

显被边缘化，每村乐队从以前的三四支减少到一支，表演的时间也基本处于不重要的深夜或是茶前饭后，表演总时间也仅有现代乐队表演的十分之一。对于这种现状，笔者开始是不理解，接着是担心，现在是不知所措。不可理解的是，据笔者近五年的民间调查经历，从来没见过这种丧葬祭祀场面，劲爆、动感、幽默又略带世俗的现代音乐贯穿丧葬仪式始终[①]，思想上没有预先的准备；担心的是，在与当地民间艺人交谈过程中，他们都流露出对现代流行音乐无孔不入的生存力的无奈，对传统民间音乐的逐渐衰退及传统民间音乐的未来充满担忧；不知所措的是，一次又一次亲眼见证，人们观看现代流行乐队表演时的那种兴奋、投入、满足，那种如痴如醉，观看传统锣鼓乐队表演时的淡然、心不在焉之后，笔者真不知道该如何理解现代流行乐队引进丧葬仪式？如何进行传统音乐的保护与传承？如何看待传统音乐的生存与发展？如何处理丧葬仪式中两种音乐之间的关系？

另一方面，万州区汉族丧葬仪式及其音声文化中，深深地印记着儒家“百善孝为先”的礼乐思想，既区分社会等级，又区分尊卑长幼。同时，受原始鬼、巫文化，道教“善者升天受衣食，恶者入地为鬼蜮”，佛教“生死轮回，因果报应”等观念的影响。也正是有这些思想观念的影响，参与丧葬仪式的诸因素，在参与的过程中，都会觉得能获得某种精神或是物质上的补偿。首先，生者利用各种仪式行为和贯穿于各仪节的各种音声，帮助死者完成人—鬼—神三界轮回，帮助死者免受地狱折磨，顺利西登仙界；其次，芸芸孝众在参与仪式的过程中，伤悲之情得以宣泄，离别之痛得以抚慰，获得了精神补偿；再次，祭奠者内心深处认为，仪式可为家族的兴旺繁荣，寻求一份祖先的庇护，为家族或是个人未来的发展获取思想动力；最后，孝众的各种社会关系也就此得以建立、恢复和巩固。万州民众，就是以这种乐观的生活态度，积极主动的处世原则，环保节约、经济实惠的丧葬仪式，热闹、饱含人情味的音声中，来展现本民族的审美情趣、人生观、价值观和世界观的。

---

① 此处用“世俗”一词，主要是因笔者没找到更能准确表达这种现状的词。世俗主要是表演中，部分笑话、小品、谜语、小故事等节目中含有大量略带低级趣味的题材。

# 四川省大邑县丧葬仪式音声调查与研究

罗亮星

## 引言： 大邑地理与历史概况

四川大邑县位于成都平原西部，距成都市区 48 公里，地跨东经 102°59′—103°45′，北纬 30°25′—30°49′。东北以崇州市为界，南接邛崃市，东南与新津县毗邻，西北与芦山县、宝兴县、汶川县接壤，辖区 20 个镇 6 个乡，县内西河、南河、玉溪河等 10 余条河流均属长江上游水系岷江支流。该县位于亚热带湿润季风气候区，气候温暖湿润，雨热充足，四季分明，境内地貌形态多样，平原、丘陵、低山、中高山、高山、极高山并存，自东向西地势呈阶梯状。

今大邑县夏、周时属古蜀国。秦惠王更元九年（前 316），秦灭古蜀国，今大邑县区域当时为临邛县地。汉高祖五年（前 202），平定巴蜀，今大邑县区域为江原县、临邛县地。唐武德三年（620），临邛、依政、唐隆 3 县分出部分区域置安仁县。唐咸亨二年（671）割晋原县西部置大邑县。明洪武十年（1377）农历五月，大邑建制撤销，境域并入邛县。明洪武十三年（1380）农历十一月复置。1949 年 12 月 20 日大邑县解放后，隶眉山行政区。1950 年 3 月起改隶温江行政区。又称温江专区，1968 年 10 月改为温江地区。1983 年 5 月，温江地区建制撤销，大邑县划归成都市管辖。

史书记载，张陵于东汉顺帝汉安年间，在蜀中大邑鹤鸣山（鹄鸣山）创建中国早期道教——正一教（五斗米道），陈寿《三国志 · 张鲁传》中已有记载，其后常璩《华阳国志》、范晔《后汉书 · 刘焉传》、魏征《魏书 · 释老志》和唐、宋、明、清以及现当代国内外著名道学专家，均确指四川大邑是道教发源地。

在实地丧葬仪式及音声的调查中[1]，我们发现有大量的道教音声成分杂糅其中，这是四川大邑地区丧葬仪式音声中的特性因子。该地区丧葬仪式音声中，以道源治丧音声的原始资料尤其珍贵，如用工尺谱记谱的相关乐谱等。四川大邑县汉族丧葬仪式至今仍保留完整[2]，主要仪节如："裁老衣"、"送终"、"放炮"、"烧落气钱"、"出死星"、"净身"、"穿寿衣"、"盖衾"、"点脚灯"、"设灵堂"、"备丧服"、"开路"、"看地"、"扎期"、"挖金井"、"回煞"、"说信"、"吊丧"、"道场法事"、"三献礼"、"馔碗"、"坐夜"、"哭丧"、"封棺掩殓"、"家祭"、"发丧"、"落圹"、"垒坟"、"道场法事"、"烧笼杠"、"安神谢土"、"烧七"、"烧百期"和"烧周年"等，共计34个[3]。其中"撒五谷"仪节中，法师抛撒大米，与川东抛撒具再生力的五种粮食相比，同中有异。"盖脸"仪节中，采用鸡蛋饼盖嘴巴，这与巴蜀其他地区也有明显不同。由此可知，即使同一个仪节，也可能因民风民俗或思想观念的不同，而呈现出细微的差别，这是我们田野调查中的又一个切入点，值得作进一步探究。

## 一、丧葬仪式

### （一）葬前礼仪

有生就有死。面对死亡，大邑县先民们曾经有过迷茫与恐惧，因为在生产力水平极度低下、科学文化知识极度贫乏的时代，他们只能根据本能或有限的知识去认识和对待死亡。随着社会生产力的发展和人类社会的进步，人类对人生的重要环节——丧葬有了比较全面的认识，并逐渐形成了一套全面系统、内容丰富的丧葬礼仪。

据笔者2010年8月11日至8月13日在四川省大邑县实地调查得知，今大邑县汉族丧葬仪式整个过程一般包含34个主要仪节，其中大邑县葬前礼仪，主要包括"裁老衣"、"送终"、"放炮"、"烧落气钱"、"出死星"、"净身"、"穿寿衣"、"盖脸"、"点脚灯"、"设灵堂"、"备丧服"、"开路"、"看地"、"扎期"、"挖金井"、"回煞"、"说信"、"吊丧"、"道场法事"、"馔碗"、"坐夜"、"三献礼"，共计22个仪节。

以下排列的葬前礼仪各仪节的先后顺序，并非仪节进行的实际顺序，因部分仪节可能同时进行，如"放炮"、"烧倒头纸"、"出死星"三仪节基本同时进行；也可能交叉进行，如"备丧服"、"看地"等仪节可在死者生前举行，也可在死后举行。

1. "裁老衣"

又称"缝老衣"、"缝寿衣"、"扯老衣"。今大邑县部分偏远山区实行土葬的汉族仍有

---

① 音声，本文"音声"概念来自上海音声学院出版社2008年6月出版，曹本冶先生著《思想—行为仪式中音声的研究》第27—28页的定义。"音声"，指的是一切仪式行为中听得到或听不到的音声，其中包括一般意义上的"音乐"。听得到的音声分为"器声"和"人声"。本文主要讨论听得见的音声，即人声和器声。

② 这里的仪式指火葬仪式。

③ 其中葬前礼仪含22个仪节，葬礼含8个仪节，葬后礼仪含4个仪节。

生前备老衣之习俗[1]。因老衣是穿上人体最后的衣服，故力求完美，亲友、子女都希望老人穿得体面、周正，以免被阴间那些“以衣冠取人”的小鬼及牛头马面欺负。故很多贫穷人宁可省吃俭用，也要花几年甚至半生的积蓄为自己或长辈置办老衣。老衣数量多少、质量优劣还直接关系到家族的声望，关系到亲朋好友、左邻右舍对孝儿、孝女的评价。大邑当地对老衣的数量、用料、颜色、式样、做工及制作时间均有讲究。如老衣一般备五件，裤子一般备三件，而与川东北忌讳“五”[2] 有所不同。布料的颜色也有考究，年轻人死后一般用白色，老人寿终正寝后一般用黑色。富裕人家则选用绸缎，一般人用阴丹布或棉布。

2. “送终”

守着老人离开人世叫“送终”。在生厚养，临死送终，属顺天应人之举，故古人十分重视。老人垂危之际，儿孙守护于前，既让老人感觉有团圆、温暖的亲情，也能让老人交代完后事放心离去。病人初死，儿孙即长跪床前痛哭，全家举哀。时至今日，“送终”之俗在大邑仍广为传承。

3. “放炮”

又称“放落气炮”，即人刚落气，丧家燃放火炮。迷信者认为，鞭炮可以吓走死者周围的孤魂野鬼，亡灵可以顺利升天。放炮也有其现实作用，丧家借此给左邻右舍报信，家中有人去世了。此俗在大邑县沿袭至今。

4. “烧落气钱”

老人离去后，儿孙需在死者落气的地方烧纸钱，送死者升天，称“烧落气钱”、“烧倒头纸”或“烧老衹钱”。钱灰装进陶罐，相当于给死者存钱，下葬时和骨灰盒一起埋葬。

5. “出死星”

又称“出煞”。人初死，把房顶或窗户弄个洞，以便死者灵魂升天。仪节中，一人站在板凳上，用竹竿“夺”房顶之瓦[3]，“夺”一次说一句：“生魂出不出？出！”再次说：“死魂出不出？出！”最后，众人齐说：“生魂、死魂皆出！”迷信者认为，这样可以使死者之灵魂顺利升上天堂。今住居多为楼房，故为权宜之计，按照以上程序推开窗户或划破窗纸。此俗不仅流行于大邑县，亦广泛流行于巴蜀其他地区。

6. “净身”

又称“洗澡”、“抹汗”或“沐浴”，即先秦“浴尸”之礼，今大邑县仍沿袭此俗。老人落气后，用热水给死者洗脸，擦身体，但忌讳擦脑门心、手心和胸心，意不能让死者伤心。这与民国三十三年（1944）《长寿县志·风土志·丧礼》“凡人初死，必用新白布抹其

---

① 此处的偏远山区指出江镇、花水湾镇等镇。近年来，其他靠近县城的乡镇基本都实行火葬，实行火葬的地区一般都直接为死者购买寿衣。

② “五”谐音“忤”。在川东北，喻后人忤逆，不孝顺。

③ 夺，“顶”之意。

背心、胸膛，曰‘抹汗’”① 的净身细节，截然不同。

仪节中，男性亡人需剃光头，以示来去清白，也可戴帽，女性亡人则需梳头，用丝帕盘头，以便干净整洁入冥府。

7. “穿寿衣”

又称“穿老衣”。今大邑之寿衣大多用阴丹布或棉布做成男式唐装或女式右扣长衫。死者常穿五件寿衣，三条裤子，当然根据具体情况穿三至十三件均可，只单不双。死者穿寿衣前只能穿以前的内衣，其他生前所穿衣裤需脱下。死者所穿布鞋的做鞋针数必须为单数，所穿袜子一般用布做成。年轻死者的腰带用白线，老人用黑线，一岁一根，男女一般无分别。

8. “盖脸”

衣服穿好后，抬尸出内堂，卧堂屋，在死者嘴上盖以鸡蛋煎成的饼，叫“盖脸”。大邑习俗认为，盖脸可预防死者生前存于腹内的病菌溢出，可预防伤害生者，也喻死者“断气”，同时还有为亡者“遮阳气”，便于亡者安息之意。近年来，“盖脸”仪节已逐渐淡化，取而代之的是用布直接盖住死者的全身，当地称“盖衾”②。今川北剑阁县仍流行“遮阳气”的习俗，即将棺材抬至墓地时，由四人分别牵住床单的四角，罩在棺材的上方，以便死者的亲属整理棺木内外。

9. “设灵堂”

灵堂分内灵与外灵两部分。大邑汉族丧葬的内灵包括骨灰棺、供桌、遗像、香蜡、火盆、孝帘及装饰纸花等，死者遗像供放于供桌上③。外灵包括灵房、花圈、伞、纸马、纸轿、孝帏、孝帘及装饰纸花等④。灵堂的华丽与否，与其说是表现生者对死者的尽孝程度，不如说是丧家借此展示家庭社会地位和经济实力的机会，故许多贫寒之家，往往穷其力而为之。

10. “备丧服”

“备丧服”就是准备祭奠死者时孝众、亲朋所穿戴的衣帽、服饰。今大邑县汉族丧葬中主要根据孝子同死者的亲疏关系来分配孝衣和不同长短、宽度及颜色的孝帕⑤，并无严格的丧服等级制度。吊孝者在参加丧礼过程中，丧家给予孝帕的不同，反映出吊者与死者的亲疏关系，以及吊者的社会地位。

大邑县汉族孝帕长一般分为九尺九、七尺七、三尺三等，宽一般分为二尺二、一尺

---

① 陈毅夫等修，刘君锡、张名振纂:《长寿县志·风土志·丧礼》，民国三十三年（1944）铅印本，第10页。

② 盖衾仪节中，年轻的死者盖白布，年老的死者盖黑布，年老、年轻一般以60岁为界。

③ 旧时，无照相技术，死者遗像多生前请画师所画。

④ 一般是男坐马、女坐轿。今大邑县流行做纸车，男女均可。

⑤ 孝帕，又称“孝布”。

八、一尺二，孝帕的颜色分白色、红色和黄色几种①。孝帕分“磕头孝、见情孝、普孝和帮忙孝”等几种。今大邑县丧葬服孝期间，一般吊孝者佩戴青纱，死者后代子孙一般还佩戴孝帕，但孝帕的颜色和尺寸已没有严格的规定。

11. “开路”

亡者入殓后，丧家需马上邀请法师为死者打开通往西方极乐的道路，助死者早登极乐，这是为死者所做的第一场法事。“开路”后，就会请法师推算哪天适宜火化遗体，并联系火葬单位。若需过几天才能火葬，则需联系殡仪服务单位送来冰棺，将死者存放于冰棺，一是防止尸体过快腐烂，二是防止被动物毁坏。

12. “看地”

丧家请风水先生下罗盘、定向、看风水，选择能为子孙后代带来好运的墓地，俗称“看地”。当地民间有“左青龙，右白虎。宁可青龙高万丈，不愿白虎抬头望”的俗语。今大邑县地区仍流传着关于择地时演唱的歌谣《看地》：“一个罗盘三道圈，八百小字在中间。一看后山来脉正，二看前向端不端。来脉正，前向端，儿子儿孙做高官。”

13. “扎期”

又称“看期”或“择期”，即请阴阳先生卜定吉日吉时，确定下葬时间。将丧家孝众生辰合“冲克”②，以避免犯“重丧”。迷信之人认为，人在刚日死，应选在柔日下葬，柔日死，应选在刚日下葬，刚日、柔日要配合好才行。凡在奇月死，应在偶月葬，偶月死，应在奇月葬③，否则不吉利。《论衡》载：“《葬历》云：‘葬避九空地臽及日之刚柔④，月之奇耦⑤。日吉无害，刚柔相得，奇耦相应，乃为吉良。不合此历，转为凶恶。’”⑥

今大邑地区仍流行此俗，凡遇人死，一般都会邀请阴阳或风水先生“合字”。当然，最终目的只有一个，就是给死者选一个好的住所，同时又能使家族兴旺发达。

14. “挖（金）井”

葬前，丧家邀请乡邻、朋友把墓穴挖好，称“挖金井”⑦。“金井”古指宫廷园林里的井，修城时，按照风水术确立穴位之后，尚需在穴位上挖掘验证地理地质情况的深井。因与墓穴同是按照风水术确立的穴位，故以之作为“墓穴”的讳称。今大邑县当地风俗，家人不能为死者“挖金井”，不然左邻右舍、亲朋好友会认为丧家在当地的声望不好，没相帮朋友。金井的长、宽一般无具体要求，但深度常由阴阳根据地点、时辰、方位确定。

---

① 一般说来，九尺九长、二尺二宽孝帕子辈用，七尺七长、一尺八宽孝帕孙辈及亲友用，三尺三长、一尺二宽孝帕帮忙者及左邻右舍用。白色孝帕死者的子、孙辈用，红色孝帕第四代用，黄色孝帕第五代用，民间流行“喜丧”、“红白喜事”的说法，巴蜀俗语云：“人过七十古来稀，老丧当作喜事办。”笔者认为可能与五世同堂的重孙使用的红色孝帕或红布鞋治丧有关。

② 主要根据死者出生、去世的生辰和家人的生日来推算下葬的吉日。

③ 万建中：《中国历代葬礼》，北京图书馆出版社1998年版，第90—91页。

④ 刚柔日：常称“甲、丙、戊、庚、壬”为“刚日”，“乙、丁、己、辛、癸”为“柔日”。

⑤ 奇耦：“奇”指单月，“耦”同“偶”，指双月。

⑥ （东汉）王充：《〈论衡〉卷第二十四〈讥日篇〉》，上海人民出版社1974年版，第365页。

⑦ “挖金井”，又称“打金井”。

15. “回煞”

又称“回殃”、“避煞”。阴阳家按照死者死亡的年、月、日、时，天干、地支，推算死者灵魂会某某时回家，此日会有“凶煞”出现。旧时，家人会在这天离家避凶，现代已没那么严格，但常常会在回煞当晚，为死者在房前屋后焚纸钱、燃香烛、泼水饭，晚上即使家中有异样的“响动”，家人也认为正常。

16. “说信”

“说信”即把死者去世的消息告知亲友，又称“报丧”。大邑县丧葬中说信时，孝子需戴孝，需在亲朋好友家门前放鞭炮，对各辈亲友都需行礼，长辈四揖四叩首，平辈一揖一叩首，晚辈一个高揖。说信之人不得进亲友家门，一般只能站在院子外，候主人家有人外出时，跪其前叩头，说：“我的父或母××给你们道谢了!”当然，现在也常采用打电话、发短信的方式说信。

17. “吊丧”

又称“吊孝”或“吊香”，即上门悼念死者，慰问死者的家属。今大邑县吊丧者常给死者家送花圈、纸钱、帐子、被单等物，同时来死者灵前焚香叩拜，有的亲友也会放声哭灵，宣泄失去亲人的悲痛，参吊时，丧家的孝子会手捧冥香、双膝跪地答谢亲人的祭奠。巴蜀也有少数民众以唱丧歌为第二职业者，如成都市新都区木兰镇等地。

18. “道场法事”

大邑县今之道场仪式，一般分两天或三天。两天的“道场法事”常从下葬前一天上午开始，第二天下午结束；三天的道场可能从下葬前两天上午开始，或下葬前一天上午开始，下葬后一天或两天继续，直至完成“道场法事”。四川大邑县上安镇汪安村2组8号肖吉城老人“道场法事”过程，参见本文第三部分“道场法事”。

19. “馔碗”

丧家晚宴正式开席前，敬奉亡人以示对亡人尊敬的仪节。仪节中主孝头顶张盘①，跪于灵前，盘中盛有厨师用萝卜、青笋等蔬菜专门为死者雕刻的鸡、鸭、树木等形状的菜品。主持仪式的礼生列于灵位两侧，根据菜的品类，为孝家说吉语。此餐是亡灵在家享用的最后一餐，故非常丰盛，丧家也特别重视。礼毕，宾朋方可用餐。

20. “坐夜”

又称“闹大夜”。下葬前夜，邀亲朋好友到丧家，喝酒唱歌，陪伴亡灵，称“坐夜”、“坐白夜”或“打丧鼓”，今大邑县仍沿袭此俗。巴蜀各地对此仪节有各种称呼，大足县称“坐白夜”，剑阁县称“歇客”，渠县称“伴亡”、“打丧锣”，云阳称“坐夜（会）”，黔江称“打夜锣鼓”。四川大邑县上安镇汪安村2组8号肖吉城老人坐夜过程（2010年8月11日晚17:00—21:00）。今大邑县，此夜主要是打锣鼓和吹唢呐②。

---

① 张盘，木制方形传菜用的容器。

② 旧时大邑“坐夜”常唱川戏，但今之大邑唱川戏之戏班基本没有，故此夜主要是打锣鼓和吹唢呐。

表 1 “坐夜”过程实录表

| 顺序 | 时间 | 地点 | 参与者 | 备注 |
|---|---|---|---|---|
| （1）“开坛” | 17:00—17:20 | 堂屋 | 所有法师 | 布坛设场，请神护佑 |
| 晚餐 | 17:20—17:50 | 院坝 | 所有法师 | |
| （2）“吹打” | 17:50—18:20 | 堂屋 | 所有法师 | 闹丧场，添气氛 |
| （3）“启师” | 18:40—19:40 | 堂屋 | 所有法师 | 申文启奏三清道祖等神灵 |
| （4）“三献礼” | 20:00—20:40 | 堂屋 | 所有法师、主孝 | 护坛、作证，对亡人献祭礼 |
| （5）“吹打” | 20:50—21:00 | 堂屋 | 所有法师 | 闹丧场，添气氛 |

（1）“开坛”（17:00—17:20）

“开坛”即法坛布置好后，禀告诸神灵，画开坛“佛”，把各方神灵请到法坛上，祈求其助亡人早登仙界，为接下来的超度做准备。

（2）“吹打”（17:50—18:20）

为了烘托法事现场的气氛，为了娱神、娱人，开坛后锣鼓乐队相继演奏【红绣鞋】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】、【千秋叙】、【懒画眉】、【普天乐】等曲牌。

（3）“启师”（18:40—19:40）

众法师焚香、燃烛、烧钱，奏【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】等音声，朝拜三清祖师，祈求三清祖师助亡灵早登仙界。

（4）“三献礼”（20:00—20:40）

（5）“吹打”（20:50—21:00）

为了烘托法事现场的气氛，为了娱神、娱人，“三献礼”仪节后锣鼓乐队相继演奏【醉花阴】、【公堂】、【六月令】、【人有缘】、【出对子】、【马肚儿】等曲牌。

至此，坐夜结束。

21. “三献礼”

“三献礼”又称“三礼会”。“三礼”，即生侍之以礼、死葬之以礼、祭之以礼；“三献”，大邑当地指初献酒、亚献菜、终献羹。“三献礼”是在“坐夜”接近尾声时对亡人进行的一种献礼仪节，仪节中所有孝眷都跪于灵堂参加此仪节。迷信的人认为亡人在生时不离一日三餐，死后亡者也需享用三餐食物，故行此仪节。

四川大邑县上安镇汪安村 2 组 8 号肖吉城老人“三献礼”仪节过程（2010 年 8 月 11 日晚 20:00—20:40）。

具体过程如下：

（1）“召请”（20:00—20:10）。召请亡魂三次，燃冥香三炷，召请亡魂来灵堂享受献祭。

（2）“通咽喉”（20:10—20:20）。亡者到阴曹地府，害怕咽喉闭窒，饮食难通，给亡人念诵《开咽喉神咒》。

悲呼长夜苦，热恼三途中，猛火入咽喉，长存饥渴念。
一洒甘露水，如热得清凉，神魂生太上，润及于一切。
二洒甘露浆，五脏悉开通，咽喉久冷散，得道悟真常。
三洒慈悲水，濯体炼金光，孤魂皈太上，朝礼偈虚皇，
清凉甘露天尊。

（3）“三献礼”（20:20—20:30）。仪节中礼仪司吟诵：亡者在生不离三餐，死后也需享用三餐食物。礼司将祭物相继传给孝子，初献酒、亚献菜、三献羹（水饭）。

（4）“尾声”（20:30—20:40）。在三献以后，礼司说奉劝死者，不要留恋阳间，早登仙界的劝亡文章，如：

日月轮流西复东，明来暗去古今同，年尽月尽何时尽，唯有人空法不空，夜静忽闻三擂鼓，晓来又听五更钟，亡魂仔细思量想，恰似南柯一梦中。

人生在世枉徒然，劳碌奔波在世间，无官文怕人轻贱，高官又怕出奸残，无财又愁志气短，财多又愁贼盗念，无子又愁香火断，儿多愁得少银钱，愁来愁去闭了眼，依然空手丧黄泉。

吟诵几段后，礼司叫孝子叩首，起身，礼毕。

（二）葬礼

葬礼即送灵归西。大邑县丧葬仪式之葬礼主要包括：“哭丧”、“封棺掩殓”、“家祭”、“发丧”、“落圹”、“垒坟”、“道场法事”和“烧笼杠”等仪节。死者亲属的一举一动都会受到世人的关注和评说，为显示家族实力，孝儿、孝女们会尽可能多地为此投入人力、物力和财力，骨灰棺豪华、祭品丰富、送葬队伍庞大。送葬时，孝儿、孝女们有的呼天抢地，有的边哭边唱，这类哭泣在很大程度上，已不是悲哀情感的自然流露，而是相当程式化、礼仪化的举动。

1. “哭丧”

死者下葬的当天早上，死者家人、亲友会早早来到灵前“哭丧”，给死者献上最珍贵的祭品，因为发丧后预示着生者与死者做最后的告别，从此阴阳两相隔，所以哭丧者常痛哭流涕，哭声惊天动地，有的丧家甚至邀请专业的哭丧者为之代哭，以示对亡人的依依不舍。此仪节，相当于给亡灵最后送行。时至今日，此仪节仍有举行。

2. “封棺掩殓”

仪节开始后，法师首先绕骨灰棺三次[①]，绕棺诵经一段，同时为亡人“办交接”[②]，嘱

---

① 绕棺三次，“绕棺”表示与死者告别，绕棺三次（周、圈），表示留恋死者、依依不舍。
② 办交接，即嘱咐、叮嘱的意思。

咐亡魂“一不准逗鸡鸣，二不准逗狗叫……”安安静静、平平安安地待于棺中，不能骚扰孝家、亲朋好友及左邻右舍，要保佑大家和谐、平安。办完交接，法师焚烧事先准备好封棺袱子，盖严骨灰棺，以保各方和谐、安宁。

3. “家祭”

大邑县“家祭”在“发丧”的当天早晨宣诵，“发丧”前全家孝众于院坝跪拜亡灵，听司仪宣诵家祭文，教化孝众，送亡人早登西方极乐世界。“家祭”内容多是歌颂死者生前功绩、劳苦，也涉及一些劝说孝儿、孝女团结和睦、勤俭持家、孝敬老人的话语，同时告诉死者，各方神灵已打点顺畅，不要挂念儿孙，安心上路。

4. “发丧”

丧家及亲友等送骨灰棺到墓地的仪节，又称“出灵”、“出殡”或“发引”。战国即有此俗，《史记·郦生陆贾列传》载：“及平原君母死，陆生素与平原君善，过之。平原君家贫，未有以发丧，方假贷服具，陆生令平原君发丧。”[①] 此俗至今犹存。“发丧”时，主祭法师将炭火堆放于瓦片之上，宣吉语，之后用铁锤将瓦片打碎，意为将凶神恶煞打散，不跟随死者灵魂到墓地，整个过程中焚香蜡、烧纸钱，孝子鸣鞭炮，乐师奏锣鼓。伴随着鞭炮和锣鼓声，大儿将骨灰盒抱出堂屋。所有孝子、亲朋好友都加入送葬的队伍。

“发丧”时，位于队伍之首的是打火把者，意为亡人照亮前进道路，指明方向。后面依次是抛“买路钱”的孝子[②]、放鞭炮者、举阴魂幡和端灵牌者[③]、抱遗像者、抱老袱罐者、抱骨灰盒[④]、锣鼓乐队、灵房、灵物[⑤]、孝子和亲朋好友。哭祭死者贯穿丧葬仪式的整个过程，但以“发丧”与“哭丧”中的哭祭最受重视，“发丧”时须由所有孝子，尤其是孝女、儿媳哭丧，如果哪家死者发丧时没有响彻天地的哭声相伴，就会被乡邻亲友传为笑柄，其子孙后代视为不孝、大逆不道。“哭丧”内容基本上都是歌颂死者生前的功苦劳绩。

此仪节中，亲朋好友请来参加葬礼的客锣鼓，和丧家邀请的坐堂锣鼓同场竞技[⑥]、相互比拼，哭唱声、锣鼓声、鞭炮声齐鸣，场面甚是壮观，所以这个仪节可以说是整个丧葬仪式的最高潮。

5. “落圹”

在一阵悲悲戚戚的锣鼓哀乐、唢呐声中，落圹仪节开始，亲友列于墓穴四周，主持仪式的法师手挥引魂幡，手捧一个四方四正，木板做成的装满“财米”[⑦] 的升子[⑧]，站在墓

---

① （汉）司马迁：《史记·郦生陆贾列传》（中华经典普及文库），中华书局2013年10月版，第577页。

② 买路钱，“发丧”时抛撒的纸钱。用钱买路，赏祭众孤魂野鬼，以求顺利通行。

③ 灵牌（子），又称“灵位”。死者死后，临时为其设的牌位。下葬后，以此类推其他灵物一起烧给死者。灵牌和引魂幡都由小儿送，无儿有女，女婿端，无儿无女，操办丧事者男主人端。

④ 由死者的长子抱骨灰盒。长子不在长孙担任，长孙不在长重孙担任。

⑤ 灵物，灵车、灵轿、灵伞、灵马、花圈之类。

⑥ 坐堂锣鼓，丧家邀请的锣鼓乐队。

⑦ 财米，大邑县抛撒的是米或加有硬币的米，而川东北广大地区抛撒的是具有再生力的稻谷、玉米、小麦、绿豆、大豆等五种粮食，这是两地同一仪节的差异。

⑧ 升子，木制梯形量器。

穴的正前面，随着主祭法师的一声招呼，孝儿、孝媳、孙子们按辈分长幼背对坟头跪下，背着双手牵起衣服后襟作兜状，丧礼主祭人站在高处向四方撒大米，口念落圹文“采地原来白鹤仙，远远寻龙到此间。前有朱雀文星案，后有玄武护财山，左有青龙生贵子，右有白虎进财源。三山六地巡回转，人兴财旺万万年。上撒一把满天星斗，下撒一把地涌金莲，终至亡人结穴结地富贵绵延。珍珠一把撒在头，后代儿孙做王侯。珍珠一把撒在腰，后代儿孙佩金刀。珍珠一把撒在尾，后代儿孙入学又中举。撒财米！撒财米！”

当法师用抑扬顿挫的语言宣完吉语后，众孝子后退几步，将撒在后襟的财米倒进金坑，起身脱去头上的孝帕、臂上的青纱，并放于骨灰棺上，悲哀地站在一边。儿媳、女儿则趴在墓前，哭得肝肠欲断，难舍难分，泪水混渗入渐渐垒起的泥土。

表面上，“落圹”只是把死者掩埋起来，其实也有把死者灵魂招入墓穴中约束起来，让其安安稳稳地待在里面，不随意出来骚扰活人之意，同时也有使亡魂免受其他孤魂野鬼的伤害之意。

6. “垒坟”

用泥土将骨灰棺掩埋，在地面形成一个土堆，并用石头在土堆的正面砌一道石墙，称“垒坟”。仪节中，长子先捧三捧黄土撒入墓穴，之后亲人依次捧之，当地俗语曰“三捧黄土慰亲魂”。此时法师念《伴山撒土歌》[①]：“日吉时良，天地开张。今日撒土，大吉大昌。土撒上，日月星辰照坟上。土撒下，富贵荣华升明大。……自从今日撒土后，孝子孝眷财发够。今日撒土祈上苍，孝子孝眷保安康。”稍富贵的家庭，会砌坟头石甚至立碑，碑的石料、形式都有讲究。

生于泥土，长于泥土，又回归泥土，此仪节从侧面印证了民间“入土为安”的观念。

7. “道场法事”

“垒坟”毕，孝子抱回灵牌备法师“道场法事”用，捧回遗像挂放于堂屋供后代祭奠。法师们返回法堂，继续做“道场法事”。仪节过程参见本文第三部分四川大邑县上安镇汪安村2组8号肖吉城老人“道场法事”。

8. “烧笼杠”

将祭奠亡灵用的黄包、花圈、花车、花轿、马、伞等祭品焚于死者墓前，称“烧笼杠”，也可在亡人“首七”时烧。伴着锣鼓声、鞭炮声、哭声，伴着缕缕青烟，伴着对亡灵的祝福、思念，葬礼结束。

（三）葬后礼仪

今大邑县葬后礼仪较简单，主要包括“安神谢土”、“烧七”、“烧百期”和“烧周年”等仪节。

1. “安神谢土”

葬礼后，法师须在神龛前行“安神谢土”仪节，又称“安位”。葬礼期间，惊动了上、

---

① 见剑阁县姚家乡萧永吉治丧用书《木门行丧科仪》。

中、下三界神灵，葬礼后，需请诸神归位，各司其职。另外，丧家还须携酒食、香烛纸钱祭拜土神，因为亡人入土，惊动了他，恳请其能收留、照顾亡人。仪节中念《安位神咒》："原始安镇，普告万灵。岳渎真官，土地祇灵。左社右稷，不得忘精。回首正道，内外澄清，各安位。备守家庭，太上有命，搜捕邪精，护法神王。保卫诵经，归依大道元亨利真急急如律令。"此俗在大邑地区沿袭至今。

2. "烧七"

又称"做七"。从死者去世算起，每隔七天为一个祭日，共四十九天。第一个七天叫"首七"，第二个七天叫"二七"，直到四十九天，叫"末七"、"满七"或"毕七"。迷信的人认为，亡灵每七日过一道关口，为了顺利过关，故生者逢七需为死者烧纸钱，摆设酒宴。若死者初一、十一或二十一死，则死后第七日分别为初七、十七或二十七，因死者死后的第一个七日撞"七"这个数，故谓之"撞头七"。若撞头七，会被认为生前罪孽深重，更需多替他念经拜忏，以期超度。若撞"五七"最好，因为死者每七天走一殿，"五七"正是走到第五殿阎罗王包文正处[①]，他是心肠最善的人，可替死者减轻罪刑。"五七"这一天，死者由出嫁的女儿供饭[②]。若一次七都不撞，死者即无罪，但子孙运气不好。若"撞暗七"[③]，则子孙虽发达得迟，但必昌达。

3. "烧百期"

"烧百期"又称"百日祭"，是死者死后第一百天举行的祭祀仪节。此俗古传今沿。今大邑县地区"百期"之"百"，有时同"白"，有丧事结束之意，孝众可理发、结婚生子。

4. "烧周年"

死后满十二个月叫"烧周年"，二十四个月叫"二周年"，三十六月叫"三周年"。给死者"烧七"、"烧百期"、"烧周年"的目的，是拯救阴间的亲人，因为去阴曹地府报到，需要路费和礼品，烧祭就是给亲人提供足够的"经费"，以供阴间一路开销，除此之外，过年过节，家中有事时都需上坟祭奠。

至此，整个丧葬仪式全部结束。

## 二、丧葬仪式音声

音乐不分种族、国界、文化层次，使人与人相互沟通、了解，使心灵得以放松。音乐是时间艺术、听觉艺术，更是情感艺术。《礼记正义·乐记》："凡音之起，由人心生也，

---

① 民间俗传包青天睡阴阳枕，日管阳来夜管阴。

② 撞（五）七：若死者去世的第35天，不遇农历的初七、十七、二十七，那么，死者女儿、女婿在该天天刚亮时，要带上一条高板凳和一碗红汤圆前来丧家，用板凳撞开院门。今成都新都区等地仍流行此俗。

③ 暗七："七"的倍数所在的那一天，即每月的十四、二十一、二十八。另有"明七"的说法，即每月的初七、十七、二十七。

人心之动，物使之然也。”[①] 丧葬仪式音声中的音乐不但有通神、娱神的功能，同时，有抒发情感，表达审美追求，娱人的作用。

古希腊苏格拉底说：“对于身体用体育，对于心灵用音乐。”这些观点都探讨了音乐的实质。如果说状物、叙事是语言强项，那么揭示情感、释放心灵则是音乐的特长。丧葬仪式音声为丧葬创造出一种“热闹”的气氛，并把仪式的参与者不自觉地吸引其中，有悲、有喜，使人得到情感的宣泄、释放。

时至今日，大邑县每逢节日庆典、婚丧嫁娶等群众性的活动，亲朋乡邻都会参与其中，一方面表达对主人的祝贺或安慰，另一方面能使自己融于其中，或乐人之乐，或慰人所悲。

大邑县丧葬仪式音声，不但具有典型的地区特色，而且具有强大的情感冲击力，使人如痴如醉，心潮起伏。现实中失去亲人的悲伤、痛苦随着音声旋律的起伏，渐渐淡去，心灵得以解脱。其内容丰富，以表演形式大致可分为声乐和器乐两类。声乐宣泄内心情感，器乐烘托现场气氛。声乐是一种以哭、吟为主，集歌、乐、舞于一体的综合表现形式，是丧葬仪式内容、情感传达的重要载体。法师和祭奠者通过吟诵、歌唱，把人们内心的情感表达出来，有时伴以锣鼓或唢呐，构成一种歌、乐、舞相应和的、雅俗共赏的艺术表现形式。器乐是一种以锣鼓为主，结合唢呐、二胡、响板、木鱼等的综合性音声，其表演由主祭法师和众乐师的配合来完成。器乐常为歌唱作铺垫，使歌唱更生动，仪式现场更热闹。器乐也能完整地表达、宣泄出某种情感。声乐与器乐两类音声贯穿丧葬仪式的整个过程，既相对独立，又相互联系，共存于同一丧葬仪节中。丧葬音声不仅是丧葬仪式音声文化的重要组成部分，而且是连接各仪式环节的纽带。可以说，音声是仪式中的音声，仪式是贯穿音声的仪式。

（一）大邑县汉族丧葬仪式中的声乐

1. 声乐曲调的音乐性质

大邑县丧葬仪式中的声乐曲调，音乐性质丰富多样，主要分两大部分：一是葬前礼仪和葬礼中使用的大量哭唱风格的丧歌，二是葬前礼仪、葬礼和“道场法事”中使用的大量吟诵风格的祭文、经、忏和吉语。根据旋律构成的特点、音乐进行的速度，丧葬仪式中的声乐曲调大致可分为“哭唱式”和“吟诵式”两种风格。

（1）哭唱式

“哭唱式”在丧葬仪式声乐曲调中旋律性、歌唱性较强，旋律流畅优美，起伏跌宕，旋律线条大多从上而下构成下行句式，句尾常伴有长长的拖腔，为哭奠者最大限度地宣泄内心的情感创造条件，有极其丰富的音乐表现力，如《哭娘》、《哭妈》等。这类音乐一般速度较慢，抒情性较强，感情基调凄楚、悲哀，其内容主要倾诉对死者的思念之情，自责

---

① （汉）郑玄注、（唐）孔颖达正义，吕友仁整理：《礼记正义·乐记》，上海古籍出版社2011年版，第1455页。

对长辈的不孝，歌颂死者生前的功苦劳绩。其中也有小部分为儿女向死者悲叹自己的苦难身世，向死者倾诉苦衷的丧歌，如《哭五更》、《哭爹》、《哭夫》、《媳妇哭公公》、《哭十更》、《哭灵歌》等。

（2）吟诵式

这类曲调旋律性、歌唱性比哭唱式弱，旋律进行平稳，一般来说，速度比哭唱式稍快，有一定的节奏感，具有一定的音乐表现力，丧葬过程中大量的经、忏、祭文和吉语多使用这种曲调。如《清静经》、《护命经》、《玉皇经》、《早坛经》、《生神经》、《十王经》、《丽都经》、《东狱经》、《三元经》、《桃源经》、《明圣经》、《五斗经》、《禄库经》、《血湖经》、《血盆经》、《血河经》、《城隍经》、《土地经》、《解冤经》、《城隍法忏》、《报恩法忏》、《看地》、《伴山撒土歌》、《落圹文》、《安位神咒》等。

2. 曲式结构

（1）单曲体

单曲体指丧葬仪式音声中一种相对完整的声乐曲式结构。大邑县汉族丧葬仪式单曲体歌曲，主要包括丧葬仪式中的各种丧歌和吉语等。

（2）联曲体

由两个或两个以上的单曲体构成的大型套曲称联曲体。联曲体结构的声乐一般有两种构成形式，一种是全曲开始无引子，结束无结尾，仅就两首或两首以上的单曲先后变化或变奏而成。第二种正好相反，全曲不但前有引子，后亦有结尾，联曲体中的单曲间既相互独立，又相互联系，几个曲牌的旋律走向、风格、曲式等大同小异，基本保持在核心音调不变的框架内。联曲体常出现在“下祭文”、“念大班经”等仪节中，每堂祭文前后都有锣鼓音乐穿插，形成引子、间奏或结尾。

3. 调式

大邑县丧葬仪式中的声乐主要采用中国传统的“宫、商、角、徵、羽”五声调式，其中，角调式少见，徵、宫调式居多。丧葬仪式中声乐曲调的音阶构成形式多样，有四音列、三音列等，其中以三音列为主。

据笔者对大邑县68首民歌的统计，大邑县丧葬仪式中的声乐曲调与该地区民歌相比，调式分配比例有较大变化，其中徵调式占22.1%，宫调式占32.3%，羽调式占30.3%，商调式占9.7%，角调式占5.6%，其调式出现的比例从大到小依次为宫、羽、徵、商、角。总的说来，民歌中徵调式比例下降了约18%，羽调式的比例增加约10%，宫、商、角调式变化不大。

4. 旋律

（1）旋律特点

大邑县丧葬仪式音乐中大部分旋律进行平稳、少跳进，速度舒缓，具体表现如下：

①旋律

旋律发展以级进为主，少有四、五度跳进，六、八度跳进基本没有，音乐进行中，大

二度、小三度、同度音程进行模式最常见。如大邑《救苦天尊》：

谱例 1　《救苦天尊》

## 救 苦 天 尊

1 = ♭B 2/4

中速

郭正春演唱
罗亮星记谱

3 3 5 | 2 3 1 2 | 3 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 6· 1 | 2 1 2 |
救 苦 天 尊 妙 难

2 3 5 5 | 3 5 3 2 | 1 1 2 | 1 6 1 | 1 3 2 1 | 6 1 2 |
救，

3 3 5 | 2 3 2 1 | 6 1 5 | 1 5 6 | 6 1 2 3 | 2 6 5 7 | 6 0 ‖
身 披 霞 衣 略 劫 修。

此曲主要以大二度级进和小三度绕行为主，少有四度或四度以上的跳进，故旋律线平稳，节奏舒缓。

②下滑音

下滑音在大邑县汉族丧葬仪式声乐中使用得非常普遍，主要分从宫音到羽音的小三度下滑与从商音到宫音的大二度下滑两种。其中，以小三度下滑居多，其一般出现在乐句结束音上，如大邑《愿灭三丈》：

谱例 2　《愿灭三丈》

## 愿 灭 三 丈

1 = F 2/4

中速

郭正春演唱
罗亮星记谱

5 1̇ 6 5 | 3 5 | 6 5 3 2 | 5 6 5 3 | 2 3 5 1 |
愿 灭 三 丈 清 烦 恼， 愿 得

6 5 3 | 2 3 2 1 | 1 5 3 2 | 5 6 5 3 | 2 3 1 5 | 1̇6 0 ‖
智 慧， 愿 得 智 悲 心 明 了。

③旋律线

大邑县丧葬仪式声乐曲调之旋律线可分为平稳上行、下行式与“呼喊”型下行式两大类，以后者最具特色。此旋律线从全曲的最高点或次高点，快速跌至最低点，以充分表达吊祭者呼天抢地的悲怆心情。这种旋律线常出现在句首，如大邑《真言持诵》：

谱例3 《真言持诵》

真 言 持 诵

1＝♭B 2/4

郭正春演唱
罗亮星记谱

中速

5 1 2 | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 2 1 6 1 6 | 5 ᵛ 1 | 6 1 5 |
真 言 持 诵 遐 迩

2 3 2 1 6 1 | 2 3 2 | 1 1 2 | 5 6 5 3 | 2 3 5 | 2 1 6 1 |
知 闻 法 篆 升 腾

2 ᵛ 3 | 5 6 5 3 2 | 1 2 3 5 | 2 3 1 5 | 6 0 ‖
神 祇 纳 受。

乐曲第一句从全曲次高音“徵”下滑至全曲最低音“徵”，充分表达出吊祭者失去亲人后，欲哭无泪、欲诉无语的心情，从而给全曲定下悲痛的基调。

（2）旋律发展手法

①重复

重复即“原样再现”，音乐旋律的完全重复。如《救苦天尊》，乐曲中第三小节就是第一小节的完全重复。

②变奏

变奏即在保持总体框架相对稳定的情况下，以原有音乐材料为基础，通过加花、变换节奏等手段发展旋律。大邑县丧葬仪式声乐通过变奏发展旋律是重要的发展方式之一。

（二）大邑县汉族丧葬仪式中的器乐

大邑县汉族丧葬仪式器乐，是烘托各仪节现场气氛的重要手段。据大邑法师郭正春讲，这一地区的器乐表现形式主要分“动响音声”和“清静音声”两种[①]。音声的形式主要根据“道场法事”的形式决定，动响道场中全部使用动响音声，清静道场中全部使用清

① “动响音声”与“清静音声”的区别主要在于，前者会使用堂鼓、大锣、大钹、大唢呐等音量较大的乐器，而后者主要使用小鼓、二胡、唢呐、木鱼等小音量的乐器，清静音声中无曲牌，唢呐吹奏唱腔，其他音声主要伴奏节奏。

静音声。

1. 乐器、乐谱、乐队

（1）乐器

现代大邑县汉族丧葬仪式中使用的乐器包括大锣、堂鼓、小鼓、钹、马锣、铛铛、响板、唢呐、二胡、苏铰和木鱼等。

鼓：分大鼓和小鼓，均为圆柱体状，木制。大鼓高约60厘米，直径55厘米左右；小鼓高约30厘米，直径25厘米左右。

大锣：圆形，铜制，直径一般40厘米左右，边高4—5厘米，锣面厚0.2厘米，中间微凸。

马锣：圆形，铜制，直径20厘米左右，边高2—3厘米，锣面厚0.1厘米，中间微凸，行奏时使用较多。

钹：圆锥状，铜制，直径25厘米左右，碗高6厘米，碗径13厘米。

铛铛：圆形，铜制，直径10厘米左右，边高2—3厘米，锣面厚0.1厘米，中间微凸，“道场法事”中使用较多。

唢呐：分大、小两种，大唢呐高45厘米左右，管长35厘米左右，直径约5厘米；呐叭口直径20厘米，嘴子长5厘米①。

木鱼：椭圆形，木制，中空，高10厘米左右，直径15厘米左右，主要用于“道场法事”中的念经拜忏仪节。

二胡：弓弦乐器，形制为琴筒木制，筒一端蒙以蟒皮，张两根金属弦，定弦内外弦相隔纯五度。其演奏手法十分丰富，左手有揉弦（吟音）、泛音、颤音、滑音、拨弦等；右手有连弓、分弓、顿弓、跳弓、颤弓、飞弓、拨奏等。

响板：打击乐器，木制，长约25厘米，宽约6厘米，高约3厘米。

苏铰：圆锥状，铜制，直径15厘米左右，碗高4厘米，碗径6厘米。

（2）乐谱

大邑县汉族器乐音乐有状声字记谱法、简谱和工尺谱三类记谱法。

①大邑县汉族丧葬仪式锣鼓音乐主要采用状声字记谱法，传承方式主要采用口传心授，少有部分纸质文本。

---

① 嘴子，乐器上可含于嘴中吹奏的部分。

表 2 锣鼓谱状声字列表

| 乐器 | 谱音字符 | 备注 |
|---|---|---|
| 鼓 | 咚 | 敲鼓心（堂鼓） |
| | 嘣 | 双槌敲鼓心（堂鼓） |
| | 它 | 敲边鼓（堂鼓） |
| | 把 | 左手敲鼓心（小鼓） |
| | 哒 | 右手敲鼓心（小鼓） |
| 大　锣 | Duan | 击锣心 |
| | 弹 | 击锣心后鼓槌向锣边滑 |
| | 壮 | 锣、钹同击 |
| | 仓 | 击锣边 |
| 钹 | 丑 | 平击 |
| | 扯 | 闷击 |
| | 嚓 | 磨击 |
| 包包锣 | 击锣心 | 唧 |
| | 卷 | 击锣心 |
| 易、儿 | 休止 | |
| 马锣 | 乃 | 击锣心 |
| 响板 | 课 | 碰击 |
| 苏铰 | 次 | 平击 |

②大邑县汉族丧葬仪式唢呐、二胡音乐主要采用工尺谱和简谱记谱法，传承方式主要采用口传心授，少有部分纸质文本。

工尺谱用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等字样作为表示音高（同时也是唱名）的基本符号，相当于 sol、la、si、do、re、mi、fa（或升 Fa）、sol、la、si。同音名高八度，则可将谱字末笔向上挑，或加偏旁“亻”，如上字的高八度写作“上”或“仩”。反之，同音名低八度，则可将谱字的末笔向下撇，如凡、工等。若高两个八度则末笔双挑或加偏旁“彳”。若低两个八度则末笔双撇。工尺谱用“丶”或“×、—”或“□、○、●、△”等作为节拍符号，也就是板眼符号。

简谱：大邑县简谱是一种用数字 1、2、3、4、5、6、7 代表音阶中的 7 个基本音级，表示不同音高的记谱法。读音为 do、re、mi、fa、sol、la、si，休止以 0 表示。每一个数字的时值名相当于五线谱的四分音符。

（3）乐队

现代大邑县汉族丧葬仪式中，乐队编制分为动响乐队编制和清静乐队编制两大类：

表3　乐队乐器编制表

| 乐队类型 | 乐器名称 | 乐器数目 |
| --- | --- | --- |
| 清静乐队 | 小鼓 | 1 |
| | 土铰 | 1 |
| | 二胡 | 1 |
| | 唢呐 | 1—2 |
| | 木鱼 | 1 |
| | 铛铛 | 1 |
| 动响乐队 | 堂鼓 | 1 |
| | 小鼓 | 1 |
| | 大锣 | 1 |
| | 马锣 | 1 |
| | 大钹 | 1 |
| | 大唢呐 | 1—2 |
| | 二胡 | 1 |
| | 铛铛 | 1 |
| | 土铰 | 1 |
| | 响板 | 1 |

乐队乐器的具体配置并非一成不变，它随着乐师多少、场地大小、主人要求以及仪式的具体需要增多或减少。但动响乐队编制至少要有大锣、大鼓和钹三种乐器，吹打乐队编制至少要有小鼓、马锣、唢呐三种乐器。做何形式的“道场法事”就用什么样的乐队，动响道场中全部使用动响乐队，而清静道场中全部使用清静乐队。

2. 表演形式与演奏方法①

（1）表演形式

锣鼓音乐是大邑县丧葬仪式音声的重要组成部分，其表演形式可分为坐奏式、行奏式和站奏式三种类别。

①坐奏式

乐师均坐着表演。这种表演形式多用在“道场法事”、“坐夜”、“闹台”和“下祭文”等仪节中。

②行奏式

乐师边走边奏。这种表演形式多用在“请水”、“大开五方”、“破狱”和“发丧”等仪节中。

① 此处的锣鼓音乐指“动响”和“清静”两种音声。

③站奏式

乐师均站着表演。这种表演形式多用在“参灵”、“开坛祀灶”和“烧笼杠”等仪节中。

以上三种形式的表演，既相互区别，又相互联系。比如在“请水”、“开坛祀灶”、“破狱”、“烧笼杠”和“送葬”等仪节中，既有行奏式，又有站奏式。

（2）演奏方法

大邑县汉族丧葬仪式器乐表演有自己的风格和特点。它不仅体现在复杂、丰富的乐器演奏技法上，而且体现在颇具特色的行业术语上。

①鼓的敲法

鼓的演奏方法有很多种：一个鼓槌敲击称“单打”；两个鼓槌同时敲击称“双打”；击鼓后立刻用手按住鼓面，止住余音的演奏方法称“顿音奏法”；鼓槌击鼓后不立即提起，压在鼓面上止住余音的演奏方法称“压击”；两根鼓槌快速连续交替敲击的方法叫“滚奏”，滚奏对激动兴奋、急促、不安的内心气氛有很大的烘托作用。鼓的表现力非常强，在乐队中，常处于指挥和领奏的地位，故当地称打鼓为“打上手”。

②锣的打法

演奏的过程中，乐师为了追求音色上的变化，有时敲击锣面中心，发出洪亮的音色；有时敲击锣边沿，发出细而散的声音；有时敲击锣心与锣边沿之间，发出较明亮而集中的声音。大锣的余音较长，敲击后立即用手捂住锣面称“闷击”。

③钹的打法

钹在大邑县汉族丧葬仪式音声中，是很重要的乐器，其演奏方法丰富，两面钹正面对击称“平击”；两面钹相击后不立即分开称“闷击”；两面钹的边沿相击称“边击”；用鼓槌敲击小钹的边缘称“槌击”。不同的演奏方法有不同的声音效果，都能烘托现场气氛，甚至能描绘出特殊的意境。

④唢呐的吹法

唢呐是从波斯（今伊朗）传入中国的民间乐器。“唢呐”是波斯名 surnā 的音译。明代王磐【朝天子·咏喇叭】所作散曲即有“喇叭唢呐，曲儿小，腔儿大”的描写。

“鼓腮换气法”是唢呐演奏中使用的一种特殊的演奏方法。演奏中讲究有持久的耐力，无论一个乐句有多长，乐师也能使音乐毫不间断地长时间延续，甚至全曲一气呵成，连绵不断。

唢呐的滑音分嘴上和手上两种。用双唇压紧、加大气息和嘴子推进等方法可以得到上滑音。反之，就产生下滑音。嘴上一般只能演奏出音程度数较小的滑音，如大、小二度和小三度。而手上控制的滑音音程可以大些，除能演奏小三、大、小二度外，还能演奏小六度。此外，当地部分民间艺人还在丧葬仪式音声中运用单吐、双吐、三吐和花舌等演奏技巧。

⑤二胡的拉法

二胡又名“胡琴”，唐代已出现，称“奚琴”，宋代称“嵇琴”。其演奏手法十分丰富，左手有揉弦（吟音）、泛音、颤音、滑音、拨弦等；右手有连弓、分弓、顿弓、跳弓、颤弓、飞弓、拨奏等。主要用在清静道场中。

此外，木鱼因音色明亮、富于颗粒性和节奏感，主要用于“道场法事”中的念经拜忏仪节。包包锣常与铰子配合表演，主要用在带有娱乐性质的表演中。

3. 锣鼓音乐的核心要素及曲牌

（1）节拍、节奏与速度

大邑县汉族丧葬仪式锣鼓音乐的节拍，以鼓点为依据。打击乐主要以各种乐器的节奏运动为主要表现因素，故离不开板眼。打鼓者为乐队的指挥和领奏者，掌控板眼。音乐开始前，一般由鼓师敲两小节边鼓来定全曲的基本节拍和速度，同时也向其他乐师暗示要演奏的曲牌。常见的节拍有 2/4、4/4、3/4 和散板节拍四种。

一板一眼（2/4）节奏最自然，应用最广泛。乐器音色加上节奏变化就能构成多种音乐节奏类型，如 咚咚 壮咚 | 壮咚 壮 | 乃壮 乃壮 | 易丑乃 壮 | 壮丑 乃 | 乃乃课 丑壮 | 壮丑 乃乃 | 等。

大邑县丧葬器乐演奏中，乐师常把一板一眼的鼓点节奏加花放慢，从而形成一板三眼（4/4）节拍。

一板一眼节奏加快一倍即变成有板无眼（1/4）拍节奏。如：旋律简化节奏加快而成。这种节拍的特点是每拍都是强拍，速度快，常用于紧张、兴奋和急促的高潮部分。

在音乐的演奏中，如果将一板一眼的锣鼓点的强拍推迟一拍出现，就构成了一板两眼（3/4）拍节奏。如 仓. 仓 易仓 仓 | 壮.壮 易壮 壮 | 乃咚 duan丑 乃 | 壮儿乃丑 壮丑duan课 壮 | 等。

（2）曲牌

传统民族器乐曲调调名统称为“曲牌”①。明王骥德《曲律》说：“曲之调名，今俗曰‘牌名’。”② 可见“曲牌”之称由来已久。每支曲牌都有自己的曲式、节奏特点和配器方式。曲牌名来源不一，有以曲牌节拍或节奏特点命名，如【长锤】、【大对子】、【西皮倒板】、【二流】等，当地器乐演奏曲牌内容比较丰富，音乐特征比较明显。以下是笔者在大邑县采集的所有曲牌，共计 54 首。

---

① 这里所讲的“曲牌”仅指民族器乐曲牌，不包括声乐曲牌。

② （明）王骥德著，陈多、叶长海注释：《王骥德曲律》，湖南人民出版社 1983 年版，第 37 页。

表 4 丧葬仪式器乐曲牌统计表

| 曲名 | 用途 | 调式 | 曲名 | 用途 | 调式 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1【愿灭三丈】 | 通用 | 徵 | 28【干州歌清板】 | 通用 | 商 |
| 2【救苦天尊】 | 专用 | 羽 | 29【水罗音】 | 通用 | 羽 |
| 3【诵经功德】 | 专用 | 徵 | 30【青不耳】 | 通用 | 徵 |
| 4【大八句】 | 通用 | 徵 | 31【一枝花】 | 通用 | 羽 |
| 5【平板】 | 通用 | 宫 | 32【七句板】 | 通用 | 徵 |
| 6【将军令】 | 通用 | 商 | 33【赓官衣】 | 通用 | 商 |
| 7【普天歇】 | 通用 | 宫 | 34【朝天子】 | 通用 | 宫 |
| 8【要孩儿】 | 通用 | 羽 | 35【风入松】 | 通用 | 宫 |
| 9【锦帆开】 | 通用 | 宫 | 36【哭皇天】 | 通用 | 宫 |
| 10【懒画眉】 | 通用 | 徵 | 37【鱼胞肚】 | 通用 | 角 |
| 11【画眉序】 | 通用 | 角 | 38【红绣鞋】 | 通用 | 角 |
| 12【仙花子】 | 通用 | 商 | 39【大活佛】 | 通用 | 羽 |
| 13【元令号】 | 通用 | 宫 | 40【半桩台】 | 通用 | 角 |
| 14【苟中对】 | 通用 | 宫 | 41【赞盘花】 | 通用 | 角 |
| 15【洒挪皮】 | 通用 | 宫 | 42【啼湖炉】 | 通用 | 宫 |
| 16【香柳娘】 | 通用 | 宫 | 43【清板】 | 通用 | 商 |
| 17【节节高】 | 通用 | 商 | 44【梁州序】 | 通用 | 宫 |
| 18【架乔青】 | 通用 | 宫 | 45【驻马听】 | 通用 | 徵 |
| 19【月儿号】 | 通用 | 角 | 46【普天乐】 | 通用 | 宫 |
| 20【懒画眉】 | 通用 | 宫 | 47【青板】 | 通用 | 羽 |
| 21【干州戈】 | 通用 | 羽 | 48【清板】 | 通用 | 徵 |
| 22【喜相逢】 | 通用 | 商 | 49【神仗儿】 | 通用 | 宫 |
| 23【金榜】 | 通用 | 徵 | 50【解三醒】 | 通用 | 徵 |
| 24【普安洲】 | 通用 | 商 | 51【元令号】 | 通用 | 羽 |
| 25【镜花台】 | 通用 | 羽 | 52【平板】 | 通用 | 宫 |
| 26【小桃红】 | 通用 | 徵 | 53【笛子藩】 | 通用 | 羽 |
| 27【粉笛儿】 | 通用 | 徵 | 54【川不出】 | 通用 | 徵 |

其中宫调式 17 首，占总数的 31%；徵调式 13 首，占总数的 24%；羽调式 10 首，占总数的 19%；商调式 8 首，占总数的 15%；角调式 6 首，占总数的 11%。调式使用比例最高的是宫、徵调式，其次是羽、商调式，最后是角调式。

大邑县音声除【救苦天尊】、【诵经功德】等少部分曲牌专用于某些仪节外，大部分曲牌通用于丧葬仪式各环节中。

4. 曲式结构

（1）曲调的发展方式

大邑县丧葬仪式锣鼓音乐曲调的发展方式大致可分为重复、变奏、对比三种。

①重复

重复即音乐的原样再现。这种再现分单拍、小节和乐句的原样再现几种形式。单拍重复指单拍音型节奏的原样再现。如【开场锣鼓】：……duan － | duan － | duan － | ……就是通过自由重复 | duan － | 这种单拍节奏型来扩充乐句的。

小节重复、整小节原样再现。如【大对子】中，…… | duan丑duan丑 | 乃丑乃丑 | duan丑duan丑 | 乃壮乃壮 | 乃咚壮 | 乃壮乃壮 | …… 的小节重复。又如曲牌【金山腔】中，…… | 壮.壮 易 壮 | 壮.壮 易 壮 | …… 又如【长锤】…… | duan 课 丑 课 | duan 课 丑 课 | duan 课 丑 课 | …… 小节的重复。

乐句重复指整个乐句的原样再现。曲牌【万年花】中……壮儿乃丑 duan丑duan丑 | $\frac{3}{4}$乃壮 易丑乃 壮 | 乃壮 易丑乃 壮 | $\frac{2}{4}$乃丑 壮 | ……壮儿乃丑 duan丑duan丑 | $\frac{3}{4}$乃壮 易丑乃 壮 | 乃壮 易丑乃 壮 | $\frac{2}{4}$乃丑 壮 | 两乐句的原样再现。

②变奏

变奏即以原有音乐材料为基础，通过加花、变换节奏型或不同乐器音色的穿插，将音乐作不同程度的变化。如曲牌【长锤】中：duan课 丑课 | duan课 丑课 | duan课 丑课 | duan课 丑课 | duan课 丑课 | 壮 0 ‖ 一句，就是 | duan 丑 | 这两个最基本的节奏型加花变奏而来的。在配器上新插入了响板（课），在演奏方法上最后采用了锣钹齐敲（壮），让音乐在高潮中结束全曲。

③对比

对比即在音乐的进行中，运用与前面不同的新材料，形成音乐对比。曲牌【万年欢】中的第一句：壮儿乃丑 duan丑duan丑 | $\frac{3}{4}$乃壮 易丑乃 壮 | 和第二句：壮儿乃丑 duan丑duan丑 | $\frac{3}{4}$乃壮 易丑乃 壮 | 是严格重复构成的起承关系。第三句：| 哒课壮 哒课壮 | 易丑嗒课 壮 | 壮乃 壮乃 | …… 引入新的音乐材料，与一、二句在音乐材料形成对比，同时，不同乐器的穿插也使音乐的色彩焕然一新，使人在听觉上产生别样的美感。

（2）曲式特点

①单牌体

大邑县汉族丧葬仪式锣鼓音乐的曲式结构，分为单曲体和联曲体两种。单曲体中有上、下句式，起、承、转、合四句式，等等。

上、下句式：部分锣鼓音乐曲牌是由两个短句构成的上、下句乐段结构。如“参灵”仪节中使用的曲牌【过场】，就是由上、下两短句构成。

上句：$\frac{2}{4}$乃 壮 | 丑 壮 | $\frac{3}{4}$丑壮 易丑 壮 | 丑丑 壮丑 壮 |

下句：嘣乃乃 壮 | 乃丑 乃 | 壮丑哒课 壮 | 哒丑哒丑 乃壮 | 哒课哒课 壮 ‖

以上这种上、下句式的音乐，主要通过从头反复来延续音乐。

起、承、转、合四句式：部分锣鼓音乐曲牌是由起、承、转、合四句构成的乐段结构。如曲牌【双凤】：

起句：乃 壮 | 丑 壮 |

承句：$\frac{3}{4}$丑壮 易丑 壮 | 丑丑 壮丑 壮 |

转句：嘣乃乃 壮 | 乃丑 乃 |

合句：壮丑哒课 壮 | 哒丑哒壮 乃壮 | 哒课哒课 壮 ‖

据当地乐师郭正春讲，大邑县丧葬仪式锣鼓音乐最后一拍，一般都采用锣钹同击“壮”来结束全曲。如【翻山鹞】、【大对子】、【金山腔】、【万年花】、【川不出】。

②联牌体

由两个或两个以上的单个曲牌构成的大型器乐曲结构，称联牌体。大邑县丧葬仪式联牌体锣鼓音乐主要是自由组合型。联牌体结构中曲牌的排列顺序不固定，可前可后，曲牌个数也没有具体规定，主要根据相关仪式的需要而定。如【大八句】、【大对子】、【普天歇】、【翻山鹞】、【锦帆开】、【川不出】、【万年花】、【金山腔】、【长锤】等，均可以无固定顺序的形式，组合成联牌体大型器乐曲。

## 三、道场法事

大邑县上安镇汪安村肖吉城老人的“道场法事”仪式，从2010年8月9日上午7:30时开始，至11日19:00结束。大邑丧葬属安葬道场①。大邑县“道场法事”属道家正一派，分三大类：香花派，法师在“道场法事”过程中穿戴黄色衣帽，供老君，主要在悦来镇鹤鸣山下；广成派，法坛多供奉三清②，大邑属广成派；灵宝派，使用“道经师宝”印③，敬三清，念函书音声唱腔不同，以清静音声道场为主，主要在邛崃、桑园等镇。大

① 安葬道场，当地也称“安厝道场”。

② 民间传说太上老君化身上清、玉清、太清“三清”。也有民间传说老君的师傅鸿君一气化三清。

③ 此地正一派都使用“道经师宝”印，巴蜀佛教道场一般使用“佛法僧宝”印。

邑当地丧葬道场有“动响道场”和“清静道场”两种超度法①，肖家做的是“动响道场”，其主要仪节有：“开坛”、“启师”、“请水敬灶”、“关告三界功曹”、“关告城隍”、“申三元”、“颁诏开方”、“关亡”、“念大班经”、“申东岳”、“踏图破狱”、“朝幡”、“转殿”、“救苦”、“拜忏”、“放赦”、“传袱”、“烧笼杠”、“施戒”等。

肖家邀请的道场法师有：

郭正春：男，汉族，23 岁，上安镇汪安村人，从艺 7 年。主要操控乐器：二鼓、唢呐等。师从高山镇六大队范忠伟。

汪华军：男，汉族，31 岁，三岔镇二大队出生，上安镇汪安村，从艺 16 年。主要操控乐器：锣、鼓等（全堂敲打）。

田中涛：男，汉族，26 岁，三岔镇二大队人，从艺 10 年。主要操控乐器：锣、鼓和唢呐等（全堂，方方车）。从小跟外爷学习手艺。

高洪：男，汉族，35 岁，三岔镇二大队人，从艺 2 年。主要操控乐器：钹、鼓等。

寇水元：男，汉族，55 岁，三岔镇十二大队人，从艺 25 年。主要操控乐器：唢呐、二胡和京胡等。

法师以郭正春为首，其余四位法师是他的助手。

大邑县大部分道士均系大邑县各乡镇农民，日常在家耕田耙地，遇丧事，四方聚集，组成祭祀团队。当然，长年累月地相互学习、磨合，其表演技艺娴熟，数人或是数十人的乐队在司教的指挥下②，彼此间心领神会，整个乐队浑然一体。大邑道士分“火居道士”和“冷居道士”两类，火居道士是可结婚生子、生火做饭、自食其力的道家弟子，与之相对应的“冷居道士”，则长居道观，不可结婚生子。以上五位道士均属火居道士。

孝男：肖培清；支客师：肖水全；香灯官：汪华军；装银匠：范培松。

死者肖吉城：男，汉族，93 岁，农民，家住四川大邑县上安镇汪安村 2 组 8 号，2010 年 8 月 9 日上午 5:40 分去世。儿子两个：大儿肖培清，汉族，57 岁，农民。二儿：肖诚全，汉族，45 岁，未婚，农民。本次丧事由大儿操办。大儿媳：葛玉琴，汉族，55 岁，农民。大孙女：肖丽，汉族，30 岁，农民。大孙女婿：白勇强，汉族，32 岁，农民。大重外孙女：白雪，汉族，9 岁。小女：肖建华，汉族，40 岁，农民。小女婿：邱国云，汉族，43 岁，农民。外孙：邱绍伟，汉族，18 岁。

准备工作：

2010 年 8 月 9 日上午 7:30 始，郭正春、汪华军等五位法师开始准备“道场法事”用的各种器物，如破、裁、剪“道场法事”各环节需用的各种颜色的纸；粘糊、书写函子、状文、疏文、牒文、榜、七期表、引魂幡、神牌、灵牌等，悬挂神像，设置亡堂、法堂等，

---

① 动响道场属大道场，法事过程中使用大锣、大鼓等音量较大的法器。清静道场，只使用马锣、唢呐、二胡等音量较小的法器，无大锣大鼓，念“梆梆经”。清静音乐中无曲牌，唢呐吹奏唱腔，其他音乐主要伴奏节奏。做何种形式的道场主要取决于丧家，两种道场都可做一天、三天或者五天。

② 司教，锣鼓乐队的指挥。

8:30 左右结束。2010 年 8 月 11 日中午 12:30，笔者与四川师范大学黄尚军教授和大邑县张金海①、李阜潜②来到肖家。

法事现场陈设见图 1。

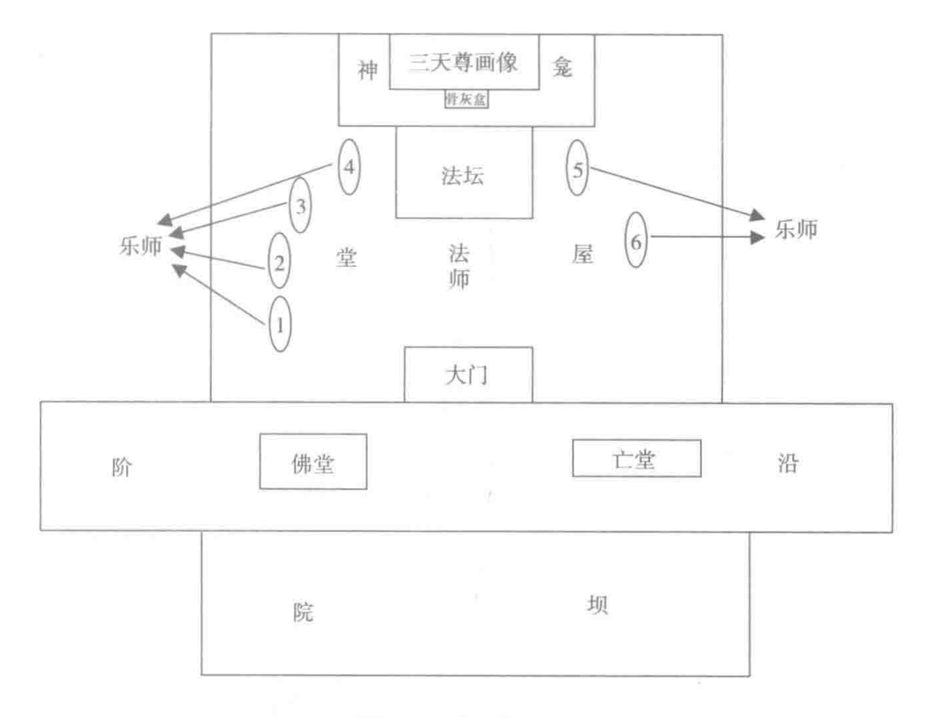



**图 1　法事现场陈设**

成都大邑汉族丧葬仪式现场陈设分“法坛”和“亡堂”两大部分，灵堂与法堂里外对应。

堂屋内陈设：

大邑当地已广泛实行火化，“道场法事”中死者的骨灰坛供奉正对堂屋神龛一侧。

堂屋墙壁：堂屋墙壁正中位置从左至右悬挂有元始天尊、道德天尊、灵宝天尊三位神的画像。

法坛：画像下设置有作法的法坛。此处是四位法师“道场法事”期间待得最久的地方，大部分法事都在此完成。法坛上从左至右供奉有三位神的神位牌，神位牌主体用黄纸做成，正面上下两端嵌有红纸条，都盖有法印。中间神位牌正面书：

先天宫门官将（左）元堂启教列幕宗教（中）灵宝五师真君（右）

---

① 张金海，男，汉族，63 岁，大邑县王泗镇营北街人，中学物理老师，曾任大邑县王泗镇中学校长。张老师爱好民间音乐，工尺谱、简谱、锣鼓谱都能谱写，二胡、笛子、锣、鼓等民间乐器都有一定的表演水平，一直致力于当地民间音乐的保护。

② 李阜潜，男，58 岁，大邑县人，中学语文老师，民间音乐爱好者。

左边神位牌正面书：

东宫慈父救苦天尊

右边神位牌正面书：

三天扶救正一真君

神位牌前燃放着一对红烛。法坛上还放着法事用的各种经书、净水、乐器，如：钹、响板、镲、木鱼、包锣、唢呐等；法器如令牌[①]、法印。法坛的四周，左边从左至右依次是奏钹的乐师①，奏大锣、唢呐 1 的乐师②，奏小鼓、响板的乐师③，奏二鼓的乐师④，右边从左至右分别是奏木鱼、马锣的乐师⑤，奏唢呐 2、二胡、板胡的乐师⑥。乐队紧围法坛，同时以小鼓为中心，因小鼓是乐队的总指挥，节奏、曲牌都通过小鼓的鼓点或乐师的手势告知其他乐师，这样围坐成半圆形可以使乐师们看清楚鼓师的各种手势、听清鼓点，完美地与鼓配合。当然，根据堂屋的具体空间、乐师的人数多少，乐师的位置可以灵活处理。法坛正面是主祭法师的位置[②]，这一面有法帘[③]沿法坛正面垂挂，遮住法坛下的地面，法帘一般用丝绸做成，上半部呈红色，下半部呈黄色，法帘上书写着“自然”二字，绘制有简练的云、气图案，且印制有道教特有的太极八卦图，这跟川东、川北、川西的法帘有明显的区别，充分展示了大邑当地丧葬仪式中浓厚的道教色彩。法坛前放着一个相对比较软的垫子，法师参佛跪拜时用。

阶沿陈设：

亡堂：设置在阶沿右边的一张方桌上。方桌上放着死者遗像、袱子、香、红烛、净水、小碟子、方泥块、水饭和米[④]等。方泥块上面插着香，香火不断，有时红烛可代替香[⑤]；小碟子里放着橘子、苹果、饼干、水果、糖等食物[⑥]，让亡灵饱食一日三餐；红色的灵牌也插在方泥块上[⑦]。

灵牌正面写着“新故显考肖公讳吉城老大人之灵位”，顶端书写着“极乐宫”，灵牌正面左右各印一幅观音画像，底端印有莲台图案，正、背面都盖有道经师宝法印。除“新故显考肖公讳吉城老大人之灵位”这句话外，其他字和图画都非手工作品，从侧面反映出此

---

① 令牌，多用桑木制成，红色，正面刻有“祖师敕令”四字。

② 此正面指正对大门一面。主祭又称“站坛人”。

③ 法帘，法师自备的器物，布置三宝台时用图钉固定在朝大门的一面，目的是不让人看到做法事时焚烧在桌下的香蜡纸烛。

④ 米，下葬时“撒良米”仪节使用。

⑤ 香的数量单位为“炷”，一根、三根或五根都可为一炷，但一定是单数；红烛称“对”，两支为一对。

⑥ 供果常采用本季节出产的水果。

⑦ 念经时灵牌放在灵桌上，不念时置放于街沿上的灵屋前。

地区丧葬文化已具有一定的商业化程度。

另外亡堂上还插着引魂幡，引魂幡由红色、白色和绿色三种颜色的纸做成[①]，顶上画有师门特有的“佛”，正、背面都盖有道经师宝法印。引魂幡正面书：接引四生离九地。

据法师郭正春讲，做引魂幡的纸的颜色可以是三种，也可以是两种，但至少是两种，裁剪的花式也可以变化。另外，引魂幡正面书写的文字也可以变化[②]。亡堂桌下面放着一个烧纸钱的火盆。

亡堂的右边设置佛堂，桌上整齐有序地供奉着诸神灵的神位，神位的正面都朝着堂屋内[③]，神位前放着刀头[④]、香烛、酒等祭品，神位牌上书写着：天地水阳四府高真（中），本县城隍大王（左），斗口王灵圣祖（右）等。佛堂的右边整齐地排列着灵房、灵车、纸马、花圈和大量包封构成[⑤]。灵房用竹和各色纸做成，共分三层，亡人的遗像就放在灵房的第一层内。

堂屋内和阶沿上的丧祭现场大致如上所述。三天法事仪式过程[⑥]（2010 年 8 月 9—11 日）如下：

（一）8 月 9 日“道场法事”

表 5 “道场法事”程序表

| 顺序 | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|
| 粘贴书函状疏等 | 7:30—8:30 | 院坝 | 法事准备 |
| （1）开坛 | 8:30—9:30 | 法堂 | 禀告诸神灵，主人敬“三清” |
| 早饭 | 9:30—10:10 | 左厢房 | |
| （2）启师 | 10:10—10:40 | 法堂 | 请“三清”助亡灵早登仙界 |
| （3）请水、解秽、敬灶 | 10:40—11:40 | 井边、厨房 | 请水、解秽后普洒坛场 |
| （4）关告三界功曹 | 11:40—12:30 | 堂屋 | 投文三界功曹四值使者 |
| 午饭 | 12:30—14:00 | 左厢房 | |
| （5）关告城隍 | 14:00—15:00 | 堂屋 | 关告车夫、安太岁 |
| （6）申三元 | 15:00—16:00 | 堂屋 | 投文、奏请三元三品三官大帝 |
| （7）颁诏、开方 | 16:00—17:30 | 院坝 | 请诏亡魂升天，为亡者打开五方道路，通往仙界 |
| 晚饭 | 17:30—19:00 | 左厢房 | |

---

① 红色在上，白色在中间，绿色被剪成须边粘在下。

② 大邑县王泗镇福田村毛天学老人的丧事中，引魂幡正面书“一炷冥香通信去”。

③ 面向法坛，以示对神灵的虔诚。

④ 刀头，供祭奠用的一小块方形熟猪肉。

⑤ 包封，为亡者准备的买路钱，主要由丧家子孙准备，上面书写有亡人和孝儿孝女的姓名，也有部分是亲朋送的，上面书有赠送者的姓名。

⑥ 此仪式过程根据大邑县法师郭正春的口述，结合现场的实录综合而成。因笔者赶到大邑县肖吉城老人“道场法事”现场时已是“道场法事”的第三天。

续表

| 顺序 | | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|---|
| （8）“关亡” | ①摄诏 | 19:00—19:30 | 院坝外 | 诏请亡魂归来 |
| | ②渡桥沐浴 | 19:30—20:00 | 院坝 | 亡魂过金桥，沐浴梳妆 |
| | ③参礼 | 20:00—20:30 | 堂屋 | 参拜城隍 |
| | ④安位受食 | 20:30—21:00 | 灵堂 | 安亡灵，受三牲祭礼 |
| 晚休 | | | 丧家 | 第一天完工 |

8月9日“道场法事”过程：

准备工作（7:30—8:30）。

1.“开坛”（8:30—9:30）

“开坛”即法坛布置好后，禀告诸神灵，画开坛“佛”，把“三清”请到法坛上，主人敬奉三清，祈求其助亡人早登仙界，为接下来的超度做准备。

仪节中首先由主坛师郭正春自报撑坛，通报诸神“今有中华人民共和国……（姓名）、亡家……、做什么法事、几天”，接着高呼堂外鸣炮，室内鼓乐、击鼓三通：

咚 – | 咚 – | 咚 – | 咚咚 咚咚咚咚 | 咚咚咚咚 咚 ‖

此段鼓声由慢及快，法师汪华军演奏，罗亮星记谱。

鸣金三段：

duan – | duan – | duan – | duan duan duan duan duan duan |

此段鼓声由慢及快，法师汪华军演奏，罗亮星记谱。

早饭（9:30—10:10）。

2.“启师”（10:10—10:40）

众法师焚香、燃烛、烧钱，奏【红绣鞋】、【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】等音乐，朝拜三清祖师，祈求三清祖师助亡灵早登仙界。

3.“请水”、“解秽”、“敬灶”（10:40—11:40）

投牒文于龙王，取“净水”①，普洒坛场，使整个坛场干净、圣洁，这也表示对亡人的尊敬。这堂法事需孝家所有孝儿、孝女都参加，从法坛出发，主孝捧灵位和冥香走在队伍的最前面，主祭法师和锣鼓乐队紧随其后，最后是按辈分长幼随行的孝男、孝女。在取水的一路上，锣鼓和鞭炮声不绝于耳。到了河边或井边，主祭法师宣诵朝贺龙王词，焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干，置美酒三杯、刀头一个，最后法师取井（河）水半瓶。取净水之后，回法坛，所有孝众手持冥香，面三宝坛列队于院坝，主孝随众法师参加洒净仪节。主祭用净水普洒，使整个法事坛场干净、圣洁。“请水”毕，“敬灶”仪节紧随其后，

① 此水相当于观音净瓶之圣水。

主孝捧灵位走在主祭法师的前面，从法坛来到孝家的厨房，主祭法师宣吟朝贺灶神词，同时焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干，敬奉豆腐一碟，关告灶神，家中肖吉城老人逝世，准备开坛做道场，请灶神禀告上、中、下三界有关神灵，祈求他们的庇护。

4. “关告三界功曹”（11:40—12:30）

该法事在堂屋大门口完成。功曹，相当于人世间的邮局，“关告三界功曹”就是投牒文于三界功曹、四值使者，通知他们，孝男肖培清家即将有一场法事，有很多阴间的公文需要于邮送。在此法事过程中，给阴曹焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干，敬献美酒三杯、刀头一个，同时主祭法师也会吉语，让该部门相关人员在以后的工作中尽心尽力。

午饭（12:30—14:00）。

5. “关告城隍”（14:00—15:00）

关告车夫，安太岁，告知肖家孝众准备为亡人超度，并给城隍敬献美酒三杯、刀头一个，焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干，目的是疏通关系，使亡人到了阴曹地府免受地狱之苦，不为难亡人。

6. “申三元”（15:00—16:00）

投文、奏请三元三品三官大帝，奉请其保佑亡人免受地狱之苦。仪节中献美酒三杯、刀头一个，焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干。

7. “颁诏”、“开方”（16:00—17:30）

请诏亡魂升天，为亡者打开五方道路，助其早登仙界。此仪节在院坝举行，院坝东、南、西、北、中五条竖着的板凳上放好五方神灵之神位和冥香①，主祭法师身披法衣，在锣鼓音乐的伴奏中，四位法师按照东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路，扫清障碍。在整个法事进行的过程中，四位法师要在代表五方的各板凳前来回转圈，同时给各方神灵说许多好话，焚烧若干纸钱，主孝捧着亡人灵位，举着引魂幡一直跟在主祭法师后面。

晚饭（17:30—19:00）。

8. “关亡”（19:00—21:00）

此仪节中依次包含摄诏、渡桥沐浴、参礼、安位受食四个小仪节。摄诏即投文、焚钱、说吉语诏请亡魂归来，为下一步的法事做准备。接着，金桥一端放亡人灵位和香，另一端放沐浴童子神位，主祭法师站在用七条板凳为亡人架起一座金桥一端，焚香烧钱，诵读吉词，助亡魂过金桥，沐浴梳妆，使亡灵有一个洁净的身体，为参礼做准备。高功带路，主孝手捧灵位到城隍神位前参拜，主祭法师宣拜祭的吉词，三拜九叩，投文、焚香、燃烛、烧纸、奏乐。最后，法师及主孝来到亡人灵堂前，安顿亡灵，行三牲祭礼，之后安排亡灵休息。

晚休。

---

① 五方神：东方灵威仰神、西方白召巨神、南方赤墂怒神、北方叶光纪神、中间含枢纽神。

### （二）8月10日“道场法事”

表6 “道场法事”程序表

| 顺序 | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|
| （1）念大班经 | 8:00—9:30 | 法堂边 | 念经超度亡灵 |
| 早饭 | 9:30—10:10 | 左厢房 | |
| （2）申东岳 | 10:10—11:00 | 堂屋 | 祈东岳大帝宽恕亡人罪过 |
| （3）念经 | 11:00—12:00 | 堂屋 | 念经超度亡灵 |
| 午餐 | 12:00—14:00 | 左厢房 | |
| （4）踏图破狱 | 14:00—15:30 | 院坝外 | 踏破十八层地狱以免亡者受苦 |
| （5）朝幡 | 15:30—16:00 | 院坝外 | 朝谢幡杆使者等神 |
| （6）念经 | 16:00—17:30 | 堂屋 | 念经超度亡灵 |
| 晚饭 | 17:30—19:00 | 左厢房 | |
| （7）转殿 | 19:00—20:40 | 院坝 | 朝参十殿阎君，亡人免受酷刑 |
| 晚休 | | 右厢房 | 第二天完工 |

8月10日“道场法事”过程：

1.“念大班经”（8:00—9:30）

“道场法事”的第二天开始将亡灵请入经堂，佛师唪经叩忏，孝子跪着听，教化孝子。“念大班经”时，所有法师都参与其中，一唱众和。向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。常使用的有《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》、《生天经》、《解冤经》、《护命经》、《玉皇经》、《早坛经》、《明圣经》、《桃源经》、《禄库经》、《得道经》、《晚坛经》、《血盆经》（女人专用）、《血湖经》（女人专用）、《血河经》（女人专用）[①]。当然，一场法事没时间全文唪颂，只是选取部分经文。同时，拜忏穿插其中，常用的忏文有《上元忏》、《中元忏》、《下元忏》、《十王忏》、《救苦忏》、《城隍忏》等。

早饭（9:30—10:10）。

2.“申东岳”（10:10—11:00）

投文东岳大帝，奉请其保佑亡人免受地狱之苦。仪节中奏乐，献美酒三杯、刀头一个，焚牒文一封、冥香一炷、纸钱若干。

3.“念经”（11:00—12:00）

法师和着木鱼节奏念诵《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、

---

① 《血河经》：内容包括父母十大恩情：第一为怀胎守护恩；第二为临产受苦恩；第三为生子忘忧恩；第四为咽苦吐甘恩；第五为回干就湿恩；第六为哺乳养育恩；第七为洗濯不净恩；第八为远行忆念恩；第九为深加体恤恩；第十为究竟怜愍恩。

《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》、《生天经》、《解冤经》、《护命经》、《玉皇经》、《早坛经》、《明圣经》、《桃源经》、《禄库经》等其中的经文，向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

午餐（12:00—14:00）。

4. “踏图破狱”（14:00—15:30）

法师在院坝外用石灰绘制地狱图形，并在地狱各殿门处用瓦盖成殿门。仪节开始后法师带领所有孝众围绕地狱转圈。同时，各位法师边奏锣鼓边穿花前行，最终所有地狱之门被踏破，亡人即可免受地狱之苦。仪节中焚香、烧钱、奏乐，热闹非凡。

5. “朝幡”（15:30—16:00）

法师同众孝子在锣鼓的朝贺中，来到房前悬幡之处，烧钱、奏乐朝贺幡杆使者等神。

6. “念经”（16:00—17:30）

法师和着木鱼节奏念诵《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》等经文，向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

晚饭（17:30—19:00）。

7. “转殿”（19:00—20:40）

又称“跨殿”。这是一套程序比较烦琐的仪节，是整场“道场法事”最重要的环节之一。此场法事必须做，而且时间比较长，一般需要2—3小时才能转完。十殿依次是：秦广（欢喜）、楚江（离垢）、宋帝（发光）、五官（焰慧）、阎罗（难胜）、卞城（现前）、泰山（远行）、平等（不动）、都市（善会）、转轮（发云）。每一殿的职能、功用都不一样，每转一殿都要烧一封相对应的函[①]，转殿的过程中法师会诵念《十王科仪》。法事的最终目的只有一个：弥补亡人生前的过错，为亡人超度，请各殿冥君大慈大悲，怜惜亡人，免受地狱之苦，早登西方极乐。

十殿阎君及各阎君职责如下：

第一殿：秦广王蒋[②]，二月初一日诞辰[③]，专司人间寿夭生死，统管吉凶。

第二殿：楚江王历，三月初一日诞辰，专司活大地狱，即寒冰地狱。

第三殿：宋帝王余，二月初八日诞辰，专司黑绳大地狱。

第四殿：五官王吕，二月十八日诞辰，专司合大地狱，即血池地狱。

第五殿：阎罗王包[④]，正月初八日诞辰，专司叫唤大地狱。

---

① 函子里装有疏，每封疏的内容基本一样，只是十殿的地名依次变更。

② 秦广王蒋，即广明王蒋子文。

③ 另说其诞辰日为二月初二。

④ 阎罗王包，阎罗天子包拯。

第六殿：卞城王毕，三月初八日诞辰，专司大叫唤大地狱及枉死城。

第七殿：泰山王董，三月二十七日诞辰，专司热闹地狱，即肉酱地狱。

第八殿：都市王黄，四月初一日诞辰，专司大热闹大地狱，即闷锅地狱。

第九殿：平等王陆，四月初八日诞辰，专司铁网阿鼻地狱。

第十殿：转轮王薛，四月十七日诞辰，专司各殿解到鬼魂，区别善恶，核定等级，发往投生。

晚休。

（三）8月11日“道场法事”

表7 “道场法事”程序表

| 顺序 | 时间 | 地点 | 备注 |
|---|---|---|---|
| 葬礼 | 5:30—9:30 | 堂屋、院坝、墓地 | 将死者安葬于墓地 |
| 早饭 | 9:30—10:10 | 左厢房 | |
| （1）救苦 | 10:10—11:00 | 法堂 | 度亡人脱离苦海 |
| （2）念经 | 11:00—12:00 | 法堂 | 念经超度亡灵 |
| 午饭 | 12:00—14:00 | 左厢房 | |
| （3）拜忏 | 14:00—15:00 | 法堂 | 忏悔亡人罪孽，育后人 |
| （4）放赦 | 15:00—16:00 | 院坝 | 赦免亡人罪过 |
| （5）传袱 | 16:00—16:30 | 法堂 | 念公据，传给亡人银钱证明 |
| （6）施戒 | 16:30—17:00 | 院坝 | 赏祭孤魂野鬼 |
| “道场法事”结束 | | | |

葬礼从早上5:30开始①。首先是家人、亲友早早来到灵前哭丧，告别亡灵，接着，法师于骨灰棺前举行“封棺掩殓”仪节，盖严骨灰棺，以保各方和谐、安宁。之后举行“家祭”，家人跪于院坝，教化孝众，送亡人早登西方极乐世界。再之后依次是“发丧”、“落圹”仪节。最后是“垒坟”，上午9:30左右“垒坟”仪节结束。结束后，众法师、亲友返回丧家吃早饭。早饭后继续“道场法事”。

早饭（9:30—10:10）。

1.“救苦”（10:10—11:00）

投文太乙寻声救苦天尊，献美酒，焚冥香、纸钱，奏音乐，吟吉语，祈求宽恕，度亡人脱离苦海。

① 葬礼举行的时间是根据死者生辰八字和死亡的时间来确定，若是三天“道场法事”，可以是“道场法事”的第二天上午，也可以是“道场法事”的第三天上午，相对来说比较灵活。此处肖吉城老人的葬礼安排在“道场法事”的第三天上午。

2. “念经”（11:00—12:00）

法师和着木鱼节奏念诵《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》等经文，向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

午饭（12:00—14:00）。

3. “拜忏”（14:00—15:00）

法师和着木鱼节奏拜《上元忏》、《中元忏》、《下元忏》、《十王忏》、《救苦忏》、《城隍忏》等，忏悔亡人罪孽，育后人，祈求宽恕，免受地狱之苦。

4. “放赦”（15:00—16:00）

投文掌管天、地、人间三门的女青天神，献美酒，焚冥香、纸钱，奏音乐，吟吉语，祈求宽恕，祈求天神赦免亡人生前罪过。

5. “传袱”（16:00—16:30）

把几天来的“道场法事”作个总结，宣公据明细，让亡人收取焚烧给亡人银钱的证明，使其在阴间有足够的盘缠，当地俗语“天堂为公据，地府作文凭”。最后邀请支客师、装银匠、厨师以及众法师在公据上签字画押。

6. “施戒”（16:30—17:00）

这是所有“道场法事”的最后一个仪节，法坛设在院坝，目的是赏祭孤魂野鬼，烧香化帛说吉语，让其平静地远离孝家，不要扰乱、作怪，使孝家平安、祥和、和睦。最后，封赠孝家子孙吉言，如“儿孙金榜高中、事业连升三级”等。

三天“道场法事”中，根据仪节的变化可任意选用【红绣鞋】、【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】、【醉花阴】、【公堂】、【千秋叙】、【六月令】、【人有缘】、【出对子】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】、【千秋叙】、【懒画眉】、【普天乐】、【朝天子】、【马肚儿】等音乐演奏。音乐曲牌基本可通用。

至此，“道场法事”圆满结束。

## 结语

大邑县汉族丧葬仪式及其音声文化都深深地印记着儒家“礼乐思想”中的社会伦理等观念。程式化的丧葬仪式，以及整个丧葬仪式过程，都毫不例外地贯穿着各种伦理道德的观念和规范，既区分社会等级，又区分尊卑长幼。正如古人所云“独乐乐”、“少乐乐”不如“人乐乐”、“众乐乐”，若好雅乐者能以俗乐之乐为乐，好俗乐者能以雅者之乐为乐，乐之为乐者大矣！大邑县丧葬音声文化正好做到了“雅俗共赏”。大邑县汉族丧葬仪式、音声及其二者所表现出的文化内涵，都直接或间接地继承和发展了以“和”为核心，以

"礼"、"序"为精神实质的"礼乐思想"，从而在理论、制度和程式上为丧葬礼仪、丧葬音声构建了完整的体系。

大邑县丧葬仪式及其音声文化还杂糅有佛、道思想。发源于大邑鹤鸣山，且深受中国原始巫鬼文化影响的道教，认为善者升天受衣食，恶者入地为鬼蜮，所以主张祭祀、超度祖先。死者在生之时若未能修持得道，死后即可用超度仪式，使之得到精神的归宿。因此，无论是肃穆庄重的"请水"、"启师"仪节，还是神秘虚幻的"治重丧"、"封棺掩殓"仪节，都明显打上了道家思想的烙印。另一方面佛教认为，人体不过是灵魂的肉身，众生都要在三界六道中生死循环①，从而创造出"八大地狱"、"八炎火地狱"、"八寒冰地狱"等名目繁多的地狱②。佛教宣扬凡夫俗子死后，除罪大恶极者立即下地狱，善功极多者立即升天外，一般不能立即转世，要等待七七四十九天后方可转世。在此期间，如果孝儿、孝女能请法师设坛超度，死者就有投胎转世的好机会。所以，活着的人既害怕死者下地狱受折磨，也害怕自己死后受地狱折磨。其生死轮回、因果报应观念，深深地影响着大邑县丧葬仪式及其音声文化的发展。直到今天，大邑县汉民族丧葬仪式中仍然流行着"放赦"、"施戒"、"踏图破狱"等超度亡灵的法事活动，正是这些观念的具体表现。

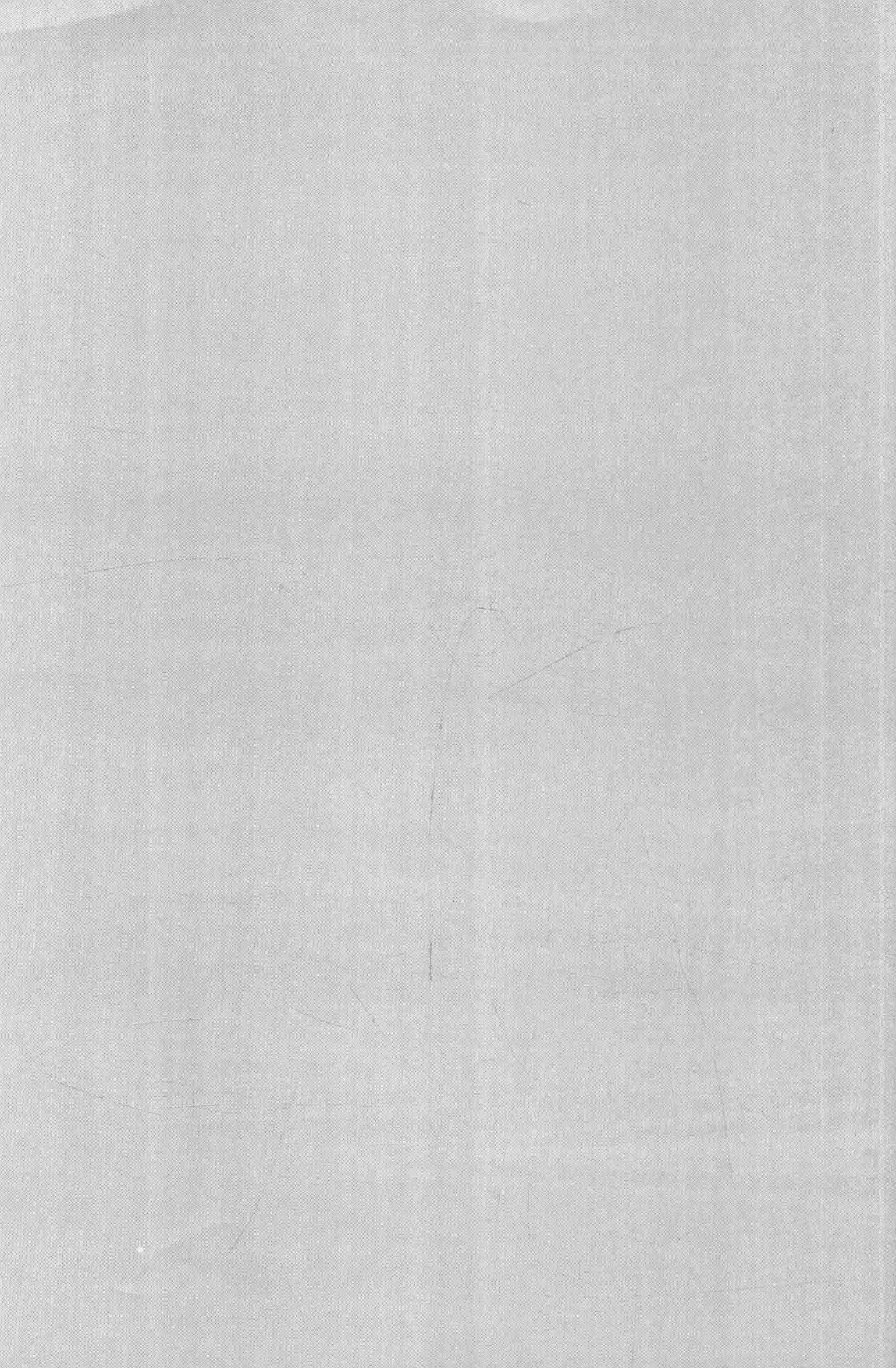
通过对大邑县汉族丧葬仪式、音声及其音声文化的调查研究，我们认为审美情趣以及具有民族特色和区域特色的传统文化是丧葬仪式和丧葬音声的根基，历史潮流、社会需求是其发展的原动力。各种民间仪式及其民间音声只有立足于本民族、本地区的特色文化，顺应时代潮流，满足社会需求，才能生存、发展；反之，民间仪式、音声的衰亡则不可避免。笔者希望本文所作的调查，对于学界的研究以及有关部门制定传承、保护和弘扬大邑县乃至我国优秀民族民间仪式音声文化的决策有一定的参考价值。

---

① 三界：欲界、色界、无色界。六道：地狱、饿鬼、畜牲、人、天、阿修罗。

② 王计生：《事死如生：殡葬伦理与中国文化》，百家出版社2002年版，第53页。

# 比较篇



# 长江流域汉族聚居地丧葬仪式音声比较研究

齐 琨

长江发源于“世界屋脊”——青藏高原的唐古拉山脉。总体而言，全境或绝大部分在流域内的省市有川、鄂、湘、赣4个省和上海、重庆2个直辖市，部分省境在本流域的有青、藏、滇、黔、豫、陕、甘、皖、苏、浙10个省和自治区。其中青、藏、滇、黔主要为少数民族聚居区，而豫、陕、甘更多是属于黄河流域。考虑到本课题为汉族丧葬仪式音声研究，因此，选择了上述流域内以汉族为主的省市地区，具体为川、鄂、湘、赣、皖、苏、浙、渝、沪，作为丧葬仪式音声比较研究中的地域。

本研究以“个案篇”的上海南汇、江苏扬州、浙江富阳、安徽徽州、江西宁都、江西宜春、湖南湘阴、湖北石首、重庆万州、四川大邑10个地域，再加入曹本冶、谈敬德《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓“丧葬仪式”音乐的比较研究》[①] 中的浙江大洋山、江苏太仓2个地域，共12个长江流域汉族聚居地举行的丧葬仪式为比较对象，力图通过对仪式结构、音声类型、音声过程的分析，阐释丧葬仪式音声所表述的宇宙观。

## 一、仪式结构与音声类型

在对“音声表述的宇宙观”这一命题的思考中，笔者将以“仪节”作为桥接音声与宇宙观的中间点。其缘由为：音声与宇宙观是体现意识且含义抽象的两个概念，因此需要仪节这一相对具象的概念作为承载与连接。由于城市的丧仪多简化为开追悼会的形式，本文的研究对象为现仍在乡村中进行的传统丧仪。传统丧仪又因亡者年龄的差异，分为高龄亡者寿终正寝的“喜丧”和年轻亡者意外身亡的“凶丧”。前者在热闹和喜庆的氛围中进行一系列长时间的祭奠和超度活动；后者则尽快完成仪式并尽量少请亲友参加。由于本文的研究对象是仪式音声，只有在喜丧中，音声的形态与内涵才能得以充分的展现，因此本文以长江流域各地的喜丧为研究点。

熟悉汉族丧葬仪式的中国人会觉得，各地丧仪虽有部分地域特点，但多大同小异。那

---

① 载曹本冶主编《中国民间仪式音乐研究·华东卷》（下），上海音乐学院出版社2007年版，第387—554页。

么其中究竟哪些仪节是汉族丧仪的基本结构？笔者认为这是丧葬仪式音声研究非常重要的第一步。在目前所见已发表的众多研究中，一些成果虽冠以某地“丧葬仪式音乐（声）”之名，实为相关丧仪某一或多个仪节的描述与分析，未能见全貌，有以偏概全之嫌。

已有学者对汉族丧葬仪式的仪节进行归纳研究。杨树达通过对汉代文献记载的梳理，将汉代的丧葬仪式归纳为以下主要环节：(1) 沐浴饭含；(2) 发丧受吊；(3) 衣衾；(4) 小敛；(5) 入棺；(6) 送葬；(7) 下葬；(8) 祭祀。[①] 这一归纳广泛地涵盖了汉代的丧葬仪式从亡者初终至送葬归家后祭祀的整体内容。

美国人类学家詹姆斯·沃森（James L. Watson）列出的晚清时期中国各地汉族丧葬仪式的9个环节：(1) 以哭泣和其他忧伤的表情来公开宣布死讯；(2) 死者遗属穿上白色的衣服、鞋和头巾；(3) 替尸体作仪式性的沐浴；(4) 将食物、金钱和物品，自生者的世界传递到死者的世界；(5) 为死者准备和设立神主牌；(6) 仪式性地使用金钱和聘用专职人员；(7) 音乐陪伴尸体及安顿灵魂；(8) 将尸体密封在一个不透气的棺材中；(9) 将棺材送离社区。[②]

从这一结构可以看出，晚清汉族丧葬仪式延续了传承自先秦的汉代丧仪的主要环节。不足之处在于，沃森对丧仪的归纳仅体现了丧葬仪式中的部分内容，例如，在他所列的9个环节中缺少下葬和亲友归家后的祭祀等仪节。此外作为人类学家，他总结的丧仪音乐具有片面性，他认为“两类音乐似乎在丧葬仪式的结构中扮演着关键的角色：尖锐的吹奏（以唢呐为主）和敲击声（特别是锣鼓乐）。唢呐声和鼓声陪伴着尸体通过仪式中的关键性过渡期，特别明显的是当需要移动尸身的时候”[③]。如此叙述不仅忽略了南方在丧仪中的丝竹乐，也未涉及民间道教、佛教、儒教用于超度的音乐形式。总之，沃森未能建构汉族丧仪的普遍结构。

通过对课题组成员11篇论文的梳理和思考，笔者认为相对于杨树达和沃森总结的汉代与晚清的丧仪，当前汉族丧葬保留了其中的基本结构。若用更为精练的文字表述，则“终、殓、殡、葬、归”这5个字足以归纳仪节结构。其中，“终”指人刚刚死亡；“殓”指为亡者沐浴、更衣后移入棺材；“殡”指抬棺材出家门去墓地的路上；“葬”指埋葬亡者；“归”指亡者亲友捧着亡者的牌位从墓地回到家。

本文将以“终、殓、殡、葬、归”作为仪式音声分析的基础结构，此结构是用来处理亡者尸体与灵魂的。具体而言，亡者亲友洁净、装殓、送出、埋葬亡者的尸体后，再以牌位引亡者的灵魂重归家庭。不同地域[④]的执仪者在上述5个仪节的基础上，又分别结合道

---

① 杨树达：《汉代婚丧礼俗考》，上海古籍出版社2002年版，第47—189页。

② Watson, James L, "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Wequence, and the Primacy of Performance", *in Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, 3 - 19. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988, pp. 12 - 15.

③ Idid., P. 14.

④ 特指长江流域的上海南汇、江苏太仓、江苏扬州、浙江大洋山、浙江富阳、安徽祁门、江西宁都、江西宜春、湖南湘阴、湖北石首、重庆万州、四川大邑此12个地域。

教、佛教、儒教以及民间信仰的内容，构成了信仰内容、音声风格各异而仪节结构又高度统一的汉族丧葬仪式。由此我们可以理解，不同地域的丧仪因基本结构的一致而建构了汉族社会的文化认同；因信仰内容与仪式音声的丰富而构成地方文化的多样性。

在对丧葬仪式音声的理解中，笔者运用曹本冶提出的“音声”概念之定义与分类：“仪式的‘音声境域’（ritual soundscape）内‘听得到’的‘音声’主要包括‘器声’和‘人声’两大类音声。‘器声’包含具有特定仪式含义的‘法器声’和‘物件声’（如炮仗声），以及与民俗活动共享的‘乐器声’。仪式中由‘人声’组成的音声境域，包括各种程度的近似语言、近似音乐、似念似唱或似唱似念、连唱带哭或连哭带唱的音声。”[1] 曹老师将仪式“音声境域”内各种音声所组成的系列整体称之为“音声声谱”[2]。在本文的比较分析中，以此“音声声谱”为基础，对12个长江汉族聚居地中的13个丧葬仪式个案研究进行音声分类描述。

我们对丧葬仪式存在一种直观印象：明明是悲痛的事情，却总要请吹鼓乐手、草台班子前来吹拉弹打、唱念做舞助兴一番；明明是一个家庭面对失去亲人的悲事，却总要把街坊四邻、各房亲戚都请来聚餐热闹。在对丧葬仪式这一系列矛盾现象的冥思苦想中，丧仪与音声的关系逐步清晰地展现在笔者面前。

综观各地丧葬仪式音乐，从音乐体裁的角度，囊括了民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五大类；从民间信仰的角度，涉及道教音乐、佛教音乐、儒教音乐、巫教音乐、礼俗音乐等；从声音类型的角度，可分为近音乐的声乐与器乐与远音乐的鞭炮声、器物声等。丧仪音声因丰富多样成为学者们关注的对象，也正因这一特征而成为音声分析中的难点。

有鉴于丧葬仪式的特殊性与本研究涉及阐释宇宙观的视角，笔者从情绪的角度，将其分为悲伤的、欢乐的、中性的三类，并以此分析丧仪音声是如何表述生生不息与事死如生的观念。

第一类“悲伤的音声”，主要包括哭声、哭唱、哭述、哀乐、慢板曲牌或乐曲等类型。即便是来自不同文化、不同教育背景的人，作为仪式参与者，在此类音声的感性体验中即能感受到其中悲伤的情绪。其中又可分为亲友宣泄悲伤情绪而为和演奏、演唱者营造悲伤氛围而为之两类。

第二类“热闹的音声”，主要包括快板曲牌或乐曲、鞭炮，娱乐亲友的戏曲、说唱表演等音声类型。与第一类音声相同，此类音声情绪也是在感性体验中即可感知。其类型亦可从功能的角度分为营造热闹气氛和娱乐亲友两类，或从表演者的角度分为民间信仰执仪者制造的声音，如道士表演的“散花”、“穿花”；以及无信仰执仪者制造的声音，如歌舞乐班或地方戏剧团表演的节目。

第三类“中性的音声”，主要包括各类民间信仰的执仪者用于祭奠、祭祀亡魂的诵唱

---

① 曹本冶：《仪式音声研究的理论与实践·绪论》，上海音乐学院出版社2010年版，第45页。

② 同①，第46页。

与念白，其中或有乐器或法器伴奏或单独演奏。之所以称之为“中性”，缘自这一类音声都有共同的作用：以信仰的方式安抚、超度亡灵与以声响的方式标志仪节的起止，既不表示悲伤也不表示欢乐。

若以音声之“近语言—远语言”、“人声—器声”的划分方式分类，则以上 12 个地域丧葬仪式音声之“悲伤的音声”主要有两项：（1）人声—近语言/近音乐—哭，又具体表现为哭泣、号哭、散哭、哭唠叨、哭唱等形式，音声含义为宣泄悲伤之情以及哀思亡者。（2）器声—乐器声—专用于丧葬的慢板器乐曲，如吹打乐、鼓吹乐、丝竹乐、锣鼓乐、军乐队等相关曲牌或乐曲，其音声表述含义主要为烘托丧葬仪式的悲伤氛围。

“热闹的音声”主要有 4 项：（1）器声—乐器声—快板器乐曲，如吹打乐、鼓吹乐、丝竹乐、锣鼓乐、军乐队等相关曲牌或乐曲，音声含义为烘托丧葬仪式的热闹氛围。（2）人声 + 器声—近音乐 + 乐器声—地方戏曲、曲艺、流行歌舞等，音声含义为娱乐亲友，营造热闹气氛。（3）器声—物件声—鞭炮，音声含义亦为制造热闹场面。（4）人声—近语言—吉语，音声含义为祝福子孙、祈祷福佑。

“中性的音声”主要有 3 项：（1）人声 + 器声—近语言 + 近音乐 + 乐器声 + 法器声—各类信仰执仪者的唱念与相关伴奏，音声含义为超度亡魂。（2）器声—物件声—鞭炮，砸瓦片、碗、甏、镜子声，钉棺材声，音声含义为震慑孤魂野鬼、标志仪节起止、报丧等内容。（3）人声—近语言—言语，音声含义为招魂、报丧、吊唁、慰问、司仪主持语等。

（一）终

“终”指人生之路的结束。长江流域汉族聚居地对丧葬仪式中这一仪节的称谓各异，如上海南汇、浙江大洋山镇、江苏太仓、江西宁都、湖南湘阴、四川大邑、重庆万州称为“送终”，浙江富阳称为“临终”，上海南汇又称为“讣闻”，江苏扬州、安徽徽州称为“初终”，湖北石首称为“落气”等。虽然称谓用词有所差异，但都意指人停止呼吸、走到生命之尽头。亡者的家人在各类执仪者的帮助下，以此为开端，逐一进行丧葬仪式的各个环节。

1. 宣布丧仪之始——哭

哭是人类表达情感或情绪的一种方式。面对亲人的亡故，痛哭流涕是生者宣泄悲伤、痛苦的普遍方式。然而在持续数天的丧葬仪式中，哭，尤其是放声痛哭、大声恸哭，不是一种可由亡者家人随意进行的行为。在丧仪中，哭是有仪节选择的、有安排的礼仪行为，不分场合、不选仪节的哭，也是一种失礼的行为。

在“终”这一仪节中，各地无一例外地都以哭作为丧葬仪式行为的开端。例如上海南汇：病人停止呼吸后，家人恸哭以示悲哀；江苏扬州：老人停止呼吸后，子女们围在旁边，放声痛哭；浙江富阳：人之将死，凡亲属都须日夜守护，待气绝，即号哭；江西宁都：人死之后，家人、亲友围在死者的身旁号哭；安徽休宁：碎碗于大门外，家属哭丧；江西宜春：老人断气时，子孙都要守候在床前痛哭呼叫，送别死者；湖北石首：子孙放声恸哭；四川大邑：病人一死，儿孙即长跪床前痛哭，全家举哀。从生理的角度看，当将要

离开我们的亲人呼出最后一口气时，这也是我们失去亲人的瞬间，悲伤与痛苦的爆发是人之常情；从文化的角度看，痛失亲人的子女若无感天动地的恸哭之声，会无一例外地被冠以“不孝”之名，在湖北石首亡者“落气”时子孙的哭声还与后代的发达相关联，当地有“哭先人越哭越发”之谚。因此，哭成为宣布丧葬仪式开始之音声要素，既有人类生理情绪的必然，也有文化价值取向的影响。

2. 地方差异——光、饭、草鞋、锡箔、纸钱、碎碗声、鞭炮声、言语声

在“终”这一仪节中，有四类行为对象：亡者、孝家、亲属、地方神。

（1）亡者

A. 光

上海南汇：病人断气后，在网线袋中装一碗清水悬挂在丧家正门门框上，再点一盏油灯或马灯悬挂在大门口，意为亡人照亮冥路（“点冥火”）。门口设镜向外照射，一道毫光为亡人奔赴黄泉指路护航。

B. 饭

浙江大洋山镇：病人将要断气时，亲属赶来守候于病床，立遗嘱，给病人喂饭，然后将所剩的饭食分给子孙小辈，为他们驱邪，延年益寿。

C. 碎碗声

安徽休宁：碎碗于大门外，家属哭丧。

D. 草鞋、锡箔、纸钱

浙江富阳：人死后，以草鞋两双置行人路上焚烧，谓系给活无常、死无常穿。安徽祁门：烧锡箔送行。安徽黟县：在家中点燃香烛，焚烧锡箔，为招魂之举。江西宁都：老人临终前子孙都要日夜守候，老人立遗嘱时，所有到场的晚辈都要跪在跟前聆听遗嘱，哭泣尽哀并烧纸钱祈拜老人顺利升天。湖南湘阴：断气，即焚“串钱”（名“倒头钱”）和“轿夫力士”。湖北石首：逝者断气时，孝子烧落气纸，意为给逝者烧钱以便在阴间使用。四川大邑：老人离去后，儿孙需在死者落气的地方烧纸钱，送死者升天，称“烧落气钱”、“烧倒头纸”或“烧老袱钱”。钱灰装进陶罐，相当于给死者存钱，下葬时和骨灰盒一起埋葬。重庆万州：据当地导师吴永模讲，老人离去后，儿孙需封一个3斤6两的倒头袱子，在死者落气的地方烧，送死者升天，相当于给死者买路钱。称烧倒头袱子、“烧落气钱”或“烧倒头纸”。江西宜春：老人断气时，家人要烧“起身钱”或“倒头钱”，意为让去往阴间的亡魂多带钱方便使用，纸钱燃烧后的灰烬不丢弃，装在玻璃罐里封好随遗体下葬。

E. 炮声

四川大邑：人刚落气，丧家燃放火炮。当地人认为，鞭炮可以吓走死者周围的孤魂野鬼，亡灵可以顺利升天。放炮也有其现实作用，丧家借此给左邻右舍报信，家中有人去世了。此俗在大邑县沿袭至今。重庆万州：人刚落气，丧家燃放火炮。据当地导师吴永模讲，火炮可以吓走死者周围的孤魂野鬼，亡魂方可顺利升天。放炮也有其现实作用，丧家借此给左邻右舍报信，家中有人去世了。此俗在万州沿袭至今。

F. 言语

江苏扬州：旧时，会为亲人“招魂”，要把亡者病床上的枕头用力扔上自家房顶。扔的时候，有亲属在院子里挥动亡者生前穿过的一件外衣，一边挥舞一边呼喊亡者的名字，喊过三遍之后，再把这件外衣覆盖在亡者身上。现今已没有这个仪式。

江西宁都：招魂是亲人希望老人魂归的礼仪，一般是家人到屋后或附近的一处高地，朝祖先发源地呼唤死者名字。

四川大邑：人初死，把房顶或窗户弄个洞，以便死者灵魂升天。仪式中，一人站在板凳上，用竹竿夺房顶之瓦，夺一次说一句：“生魂出不出？出！”再次说：“死魂出不出？出！”最后，众人齐说：“生魂、死魂皆出！”当地人认为，这样可以使死者之灵魂顺利升上天堂。今住居多为楼房，故为权宜之计，按照以上程序推开窗户或划破窗纸。此俗不仅流行于大邑县，亦广泛流行于巴蜀其他地区。

（2）孝家

A. 孝条、丧服

上海南汇：直系亲属“扯白”，其他亲友佩戴黑纱。江苏扬州：1956 年前，孝子头戴孝帽，孝帽的左右各有用其布叠成的角，角下挂一根麻丝，麻丝下坠一棉花球，丧父时坠在左边，丧母时则坠在右边；腰系白布，并系草绳；鞋蒙白布（或麻布）。儿媳和女儿头披白布，腰系白布，鞋蒙白布（或麻布）。侄儿、女婿：头戴孝帽（两边不系棉球），腰系白布，鞋钉红布。孙辈，头戴孝帽（正面钉一块红布，两边不系棉球），腰系白布，鞋钉红布。重孙辈：头戴红布帽，鞋蒙红布。玄孙（又称为“灰孙”）辈：头戴灰布孝帽。现今只有少数偏远农村依旧穿戴孝服，大多用袖章代替，“孝”有三种：关门孝、满堂孝和全庄孝。“关门孝”指的是家中子女等直系亲属，“满堂孝”指的是家中旁系亲属，“全庄孝”指朋友和邻居。儿子辈的袖章是黑色，孙子辈的是红色，曾孙子辈是黄色，孝子、孝媳以及女儿、女婿鞋子前要蒙一块白布，黑袖章上有“孝”字，其他亲戚的袖章上不带“孝”字。浙江大洋山：备孝条，孝条不分长幼亲疏，一律九尺半长。安徽祁门、婺源：亡者亲友均外着白衣，头缠白布，其中孝子、孝孙在白衣外披麻布片，戴麻布帽，孝女、孝媳戴麻布结。此装扮在“小殓”时即穿着上，不专门设“成服”仪节。四川大邑、重庆万州：备丧服，准备祭奠死者时孝众、亲朋所穿戴的衣帽、服饰。吊孝者在参加丧礼过程中，丧家给予孝帕的不同，反映出吊者与死者的亲疏关系以及吊者的社会地位。江西宜春：本籍人在小殓时穿戴孝衣，不专设“成服”仪式，客家人则在度亡仪式开始前，在佛教俗僧主持下进行仪式“依例成服”。

B. 头发

浙江富阳：死者儿女，是日须剃头。

（3）亲属

A. 言语

上海南汇：清末民初期间，市镇另有受雇专业报丧，备有“报丧船”（称“小摇灶”）

通宵服务。现今用电话、手机、邮递报丧。江苏扬州：1956年之前，孝子手提“哭丧棒”，从丧主开始，按照辈分，挨家挨户地报，现在用打电话或者发短信的形式。江西宁都：报丧的形式有口头的，也有持讣文的。一般人家以口头为主，即孝子或孝孙亲自前往亲友家报丧，对至亲尤其如此，否则便视为礼数不周到。报丧一般先到家族内，孝子要披麻戴孝前往，到了人家家里时，不能进去，呼喊之后会有人来接，来者若是长辈要跪拜叩头，然后说：“我父亲（或祖父）多谢你了！”家族的人就会问什么时候过世的或怎么过世的等，回答后不等人来扶就要自己站起来。湖南湘阴：向亲友“报丧”。四川大邑、重庆万州：说信之人不得进亲友家门，一般只能站在院子外，候主人家有人外出时，跪其前叩头，说：“我的父或母××给你们道谢了！”现在多采用打电话、发短信的方式说信。江西宜春：长子、长孙须亲自登门向至亲叩拜报丧，其他亲友则由族人协助告知。若逝者为女性，则要第一个通知女方娘家。报丧有口头和讣帖两种形式，现在多采用口头方式，若近亲家中尚有年龄较大的长辈在世，较讲究的孝家会以讣帖告知以显尊重。个别距离太远的远房亲戚以打电话或其他亲友转告、捎信的方式告知。接到丧讯的亲友要尽快到孝家吊唁，以尽死者为尊的恭敬之意。

B. 鞭炮

四川大邑、重庆万州：大邑县丧葬中说信时，孝子需戴孝，需在亲朋好友家门前放鞭炮，对各辈亲友都需行礼。

C. 讣告

安徽休宁：讣文男称“寿终正寝”，女死称“寿终内寝”。

D. 伞

浙江大洋山镇：传“讣音”者须倒掖雨伞。江苏太仓：报丧人不管晴雨，都须携带雨伞，进他人之家，须将雨伞倒置于堂上，客人便知其意。安徽休宁：报丧者持一伞进门，将伞尖朝下竖置大门里侧。

E. 哭声或砸瓦片声

浙江大洋山镇：亲戚闻耗以哭声相报或以砸瓦片声代之。

F. 鸡蛋

浙江富阳：报死讯之人，至所报之家，主人必饷以鸡蛋，以免灾晦。

（4）地方神

香烛、纸钱

上海南汇：富庶人家，凡家中有人过世，即刻派人到城隍庙去烧香，称为“普堂”，求神保佑亡者顺利到达另一世界。浙江大洋山：病人气绝，立即派人去灶圣、祖堂、界庙（管辖这一方的神庙）焚香。浙江富阳：备香烛至土地庙、城隍庙点燃，谓死者不致走暗路。由晚辈至土地庙进香，摸柱“松绑”，谓之送魂。

（二）殓

1. 初殓、小殓

（1）仪节——整容、穿寿衣、饭含、盖脸

A. 人声—近音乐—哭丧调；器声—乐器声—唢呐曲牌、大号

上海南汇：亡者梳洗。整容时由女儿或媳妇哭唱【梳头经】、【买衣经】、【着衣经】、【寿鞋经】，旁人即兴加入散哭。家属为死者更衣时，鹤器班乐人用“大鹤”引奏三声长音，接唢呐吹奏【小开门】；女性家属哭唱【着衣经】；唢呐接奏【山坡羊】或【礼谣经】。

江苏扬州：将亡者从里屋或者灵车上抬入灵堂时，要吹大号，接着吹鼓手吹奏。

B. 人声—近语言—哭声、哭唠叨

浙江大洋山镇：材夫领着亡者的长子，提着香烛、三个元宝、三支香到村中的河边“买水”。到达河边时，材夫对着河水喊“某某的儿子来给母亲买水”，话音刚落，长子便用瓷碗在水中舀上一些，随行的人则撑黑伞护送其返回家中。人未断气，揩身、穿寿衣。家属哭声贯穿整个丧葬过程。江苏太仓：当病者刚断气，子女须买碗“买水”，烧热后为死者揩身、穿衣。合家哀号“哭唠叨”。江苏扬州：老人去世后，子女为其擦洗身体，并且穿上寿衣。浙江富阳：人死，即撤去床帐，将遗体洗净，更换洁净衣服，以白纸盖面，丝绵包手。安徽徽州：沐浴净身，以丝绵、鞋绳将遗体扎成鱼鳞状。（歙、黟、休、婺）亡者盖白布，（歙、祁）脸盖黄表纸，（歙、休）口含金钱（首饰店定制）或铜钱。江西宁都：正寝之后的第一件事就是给亡者沐浴，也称“净身”。沐浴前必须要买水，即由孝男孝女去向河神买水，买水时要往河里象征性地扔几枚钱币。沐浴之后给亡者嘴里含钱物之类的东西，称为“饭含”。一般有含钱币、米饭的，富庶人家也有含金银珠宝的，普通人家则多有含煎蛋的习俗。客家人认为，亡者归天的路上需要盘缠及吃喝。湖南湘阴：继之，沐尸，更寿衣，寿靴。湖北石首：落气纸烧完就行小殓，亲属或雇旁人为逝者洗浴、更衣、停尸。重庆万州：老人落气后，儿女需用一张草纸盖在死者脸上，称“盖脸”。四川大邑：净身又称“洗澡”、“抹汗”或“沐浴”，即先秦“浴尸”之礼，今大邑县地区仍沿袭此俗。穿寿衣又称“穿老衣”。今大邑之寿衣大多用阴丹布或棉布做成男式唐装或女式右扣长衫。更衣后在亡者嘴上盖鸡蛋煎成的饼。大邑习俗认为，盖脸可预防死者生前存于腹内的病菌吐出，可预防伤害生者，也喻死者“断气”，同时还有为亡者“遮阳气”，便于亡者安息之意。江西宜春：老人去世后，还紧要做的事情是请“八仙”（本村帮忙出殡抬棺的八个壮年劳力），由他们装殓死者，谓之“装死”。一般而言，“装死”完毕后停灵一天就要进行移尸入棺的入殓仪式。

C. 人声＋器声—近语言＋乐器声＋物件声—执仪者念诵、唢呐曲牌、鞭炮

安徽徽州：以往歙县富裕的丧家请僧道设坛念“往生咒”，鼓乐奏【哭皇天】。随后由小姓洗尸、裹尸、穿衣。在歙县、休宁、绩溪等地，在堂前，长子站凳上，将寿衣穿套好，谓“筒衣”，吹鼓手吹哀乐，放鞭炮。每个子孙由大而小站凳上披一下，谓“传宗”，或称“呵子孙气”。目前在祁门县，执仪者请来的为亡者入殓者，以寿衣在孝子身上象征性地披

一下，随即给亡者穿上。无乐伴奏。

2. 小殓后至大殓前的祭奠

（1）此仪节中的固定程式

在长江流域各地风俗中，在小殓后与大殓之前点长明灯、烧锡箔纸钱、守灵，是三类较为固定的丧葬行为程式。在一些相关音乐的丧葬仪式描述中，多因这些丧葬行为与音乐无关而省略。本文将所引个案中涉及的相关描述给予综述。

A. 点长明灯

浙江大洋山镇：亡者的脚后点一盏“脚后灯”，为其赴西方的路上作照明。江苏太仓：将遗体停在家里的客堂；并点起“幽冥灯”，焚纸化锭。家属轮流守尸。浙江富阳：在死者身边点灯一盏。脚后点蜡烛一对。江苏扬州：点亮“引路灯”，头、脚各一盏，以照亮亡者去阴间的道路。安徽徽州：灵前燃灯一盏、香一炷。江西宁都：灵床前要设一个供案，上摆长明灯，伴亡者去黄泉路上照明。湖南湘阴：立死者灵牌于脚尾，燃香烛，长明灯，敬茶饭如待生前。重庆万州、四川大邑：点脚灯又称“点路灯”、“点引路（魂）灯”、“点过河（桥）灯”或“点水灯”。此灯需昼夜燃光，一直到发丧，否则于亡者不利，于生者全家也不吉利。江西宜春：棺材上头点引魂灯，不能熄灭，每天晚上都要有儿女守灵。

B. 烧锡箔、纸钱、（席褥）

浙江大洋山：将亡者生前睡过的席褥等物，连同新买的草鞋按东西方向，焚烧于三岔路口，此为亡者送上生活用品，称“烧荷包”。江苏太仓：在路口用石灰画一个圈围之，圈内置死者更下的衣被席子等物，旁置纸钱，点燃焚化，谓之烧下床衣。浙江富阳：须不时焚烧银锭、冥洋，给死者作川资。

C. 守灵

在长江流域各地丧仪中，守灵应是普见的仪节，如上海南汇：家属在尸体旁焚香昼夜守护。女性即兴编词配腔散哭。现今病人病亡后医院便通知火葬场派车直接送往殡仪馆，所以停尸旧俗一般不再继续。少数偏僻地带的农户，如邑城东部沿海泥城等地，仍有停尸旧俗。为此，近年有专业户备有冰尸柜出租给丧家作停尸用。江苏扬州：1956 年前，吹鼓手在夜里 11 点到 12 点的时候要“捉天鹅”，开始时吹奏大号，接着唢呐和打击乐奏各种曲牌，吹至后半段时，大号象征性地学鹅叫几声，喻义亡者“驾鹤西去”。除此之外，孝子还要“报更”，每更天吹鼓手都会吹奏，孝子要去亡者面前磕头，一直要报到“五更”。现今孝子孝女在亡者棺材边守灵，为亡者烧纸。浙江大洋山：晚上，在灵台两旁铺草团，亲人坐于移尸床的两侧陪夜守尸。江西宁都：守铺时安排道士布置好魂幡，设灵位，点铁树灯和脑头灯。铁树灯分七层，每层七盏，共四十九盏；脑头灯昼夜不熄，是为亡者往阴间照明引路，点至“七七”。守灵时一日三餐灵前供饭，早晚烧香哭拜，亲属轮流守护，俗称守灵，也叫守夜。亲友前来吊唁时，就在灵前行礼，孝子孝孙必须跪地迎接，直到礼毕。江西宜春：自老人断气到上山，每天晚上都要有儿女守灵，其他亲属也会帮忙轮流守

护，每天早中晚上香供饭。

（2）设灵台祭奠

小殓过后，长江流域汉族聚居地的丧仪中，固定有“设灵台”的仪节，其目的一是为前来吊唁的亲友提供祭拜的位置，孝子、孝媳们也跪在灵台一旁叩拜、还礼；二是为执仪者提供超度亡魂的场所。在亲友吊唁中，音声类型主要为近语言的人声—哭与近音乐的人声—哭丧调为主；在执仪者的法事中，以人声 + 器声为主，归纳如下。

A. 吊唁：人声—近语言 + 近音乐——哭 + 哭丧调

上海南汇：设灵台、做三朝

音声类型：器声—乐器声——鹤器【礼谣经】；清音【小六板】、【龙虎斗】、【三六】等曲目；军乐。

人声 + 器声——近音乐 + 乐器——丝竹伴唱沪剧。

人声——设“灵台”时，长房媳妇哭唱【灵台经】；做三朝时女性亲属唱哭丧调【哭寄妈】（干妈）、【哭娘娘】（姨妈）、【哭杜杜】（姑妈）、【哭舅舅】、【哭舅妈】等。

音声表述：器声——迎接吊唁亲友，以达到“三朝闹热”的气氛。

人声 + 器声——娱乐亲友。

人声——哀思亡者。

江苏太仓：设灵堂、三朝日

音声类型：器声—乐器声——吹打乐【龙虎斗】、【朝天子】、【寿曲】、【打闹场】等；铜管乐奏各类流行歌曲等，默哀时奏【哀乐】。

人声—近音乐——哭唠叨。

人声—近语言——唱诺。

音声表述：器声——迎接宾客，营造热闹气氛。

人声—近音乐——哀思亡者。

人声—近语言——宣布仪式开始，吊唁亡者。

江苏扬州：设灵堂

音声类型：器声—乐器声——唢呐吹打曲牌【哭皇天】、【十八省】、【小三绵羊】等。

人声—近语言—哭。

音声表述：器声——迎接宾客，通知主家有人到访，营造热闹气氛。

人声—近语言——孝女陪同前来吊唁的宾客，在棺材前哭泣。

安徽祁门：设灵台[1]

音声类型：人声—近语言——哀哭。

音声表述：人声——哀思亡者。

---

① 汪淼修在红纸上写上亡者的姓氏名讳，粘贴在竹制的牌位上，称为“王牌”，放置于祭桌正中。直系亲属跪伏在祭桌前烧纸哀哭。

浙江大洋山镇：开吊或问音[1]

音声类型：人声—近语言——哭、言语。

音声表述：人声——宣泄悲痛、慰问家属。

江西宁都：吊唁

音声类型：人声—近语言——哭。

音声表述：出门在外的子女或其他至亲接到讣告以后，应及时赶回来吊丧。因为与亡者关系远近亲疏的不同，吊唁的礼数、方式也就有许多差别。斩衰一服的至亲接到噩耗后，首先要哭悼，待问清原委后便不顾一切地上路奔丧，临到家时要望乡而哭，出嫁的女儿更有一路哭回来的，到家后，先到灵前跪叩、哭悼，直至有人安慰扶起才停止。比较亲近的亲族虽不至于像子女一样，但也表现得比较痛切。当有一般亲友前来吊唁时，孝子要迎宾、陪同。与亡者的关系较密切又属孝子长辈的，要先接受孝子的跪拜礼，然后到灵前正式举哀吊唁，礼毕则由礼宾人员带领去账房交礼。若系亡者长辈或非至亲的，则只在灵前烧化几张纸钱但并不哭悼。情切程度各依礼数要求或感情深浅而别。

江西宜春：热吊

音声类型：人声（哭）。

音声表述：听到哭声的族人要尽快赶到孝家，除表示哀痛和亲近外，还要帮助孝家料理其他事情，如报丧、请总管、买办、迎送、司茶、司饭等。得知丧讯的亲友要尽快赶到孝家进行吊唁。一时间，孝家人来人往，络绎不绝，故在宜春有“路上不离人，灶里不离火”的谚语。前来吊唁的亲友族人到达孝家后径直到灵前叩拜、哭悼，跪在两侧的子女要向亲友叩拜回礼，迎送的人将亲友搀起，亲友再将哭泣的孝子贤孙扶起。起身后，亲友多向孝眷说一些安慰的话，有的也会略表逝者生前德行或问问逝者去世时的情景，不免又要抹泪一番。此时吊祭只表示关切，不送祭礼。

湖南湘阴：做夜

音声类型：器声—乐器声——通宵吹打；人声—近音乐——邻里戚族相聚绕棺唱【归山好】等挽歌。

音声表述：器声、人声——娱乐亡魂。

四川大邑：吊丧、吊孝或吊香[2]

音声类型：人声—近语言——哭灵；人声—近音乐——丧歌[3]。

音声表述：人声—近语言——宣泄悲痛；人声—近音乐——哀思亡者。

---

① 亲戚配备大红绸被或香烛祭物前往丧家灵堂吊祭，值堂孝子孝媳还礼呼应。

② 即上门悼念死者，慰问死者的家属。今大邑县吊丧者常常是给死者家送花圈、纸钱、帐子、被单等物，同时来死者灵前焚香叩拜。参吊时，丧家的孝子会手捧冥香、双膝跪地答谢亲人的祭奠。

③ 巴蜀也有少数农民以唱丧歌为第二职业者，如大邑市新都区木兰镇等地。

B. 执仪者祭奠

上海南汇：接家堂神[1]

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声—近语言——道士念经拜忏。

音声表述：超度亡灵。

江苏太仓：闹五更·做道场

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声—近语言——诵经拜忏的经文有《十方经》、《清真经》、《十王忏》，以及为男性亡者专用的忏悔经《地狱经》（又称《清狱经》）和为女性亡者所用的忏悔经《血湖经》。

音声表述：超度亡魂。

江苏太仓：闹五更·宣卷

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声＋器声—近音乐＋法器声＋乐器声——主唱者持槌击木鱼，其余则分别击引磬、铃、“老郎”（拍板）和其他敲击乐器。为亡人执仪时，一般唱《弥陀经》、《十方经》、《消灾经》。

音声表述：超度亡魂。

江苏太仓：三朝日

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声＋器声—近音乐＋乐器声——唱诵前，奏唢呐和丝竹粗细乐前奏。唱诵者用【佛调】将“赞亡”分上、下两段唱诵。

人声＋器声—近音乐＋乐器声——丝竹伴唱昆曲。[2]

人声＋器声—近语言＋法器声——道士手捧谛钟念《召饭经》。

音声表述：人声＋器声（赞亡）——描述亡灵被小鬼在押解至十殿见阎王的路上所受的遭遇，借此宣扬因果报应，以此告诫人要多行善事，死后才能顺利通关，在世时若作恶多端，将来就不得好死。

人声＋器声（昆曲）——娱乐亲友，营造热闹气氛。

人声＋器声（道士）——招亡魂吃饭。

江苏扬州：放焰口

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声＋器声—近音乐＋法器声。

音声表述：召请圣众及各类孤魂、饿鬼，为其施食，超度亡者。

---

① 俗称“通素”。

② 此音声现无。

浙江大洋山：堂祭

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声—近音乐＋近语言——用【无量寿赞】、【回向偈】、【六字两音调】唱诵佛经《弥陀经》、《无量寿经》、《阿弥陀佛圣经式》、《阿弥陀佛回向》；用【四字佛号】、【四字四音】、【四字五音调】念诵佛号“阿弥陀佛大愿王”、“阿弥陀佛”。

音声表述：人声—超度亡灵。

安徽祁门：装祭前祭奠

信仰类型：民间道教。

音声类型：器声—乐器声——唢呐曲牌【四合一】、【祭调】。

人声＋器声—近音乐＋法器声——小钹伴奏道士唱念《号啕神咒》。

音声表述：器声——引道士与孝子往返祠堂与亡者家中、引道士执幡领孝子们“穿堂”。

人声＋器声——净坛、请神。

湖南湘阴：开吊

信仰类型：民间儒教。

音声类型：人声＋器声—近音乐/近语言＋法器声/乐器声——唢呐锣鼓乐伴奏儒士唱念。

音声表述：人声＋器声——通天；净坛；通地；通人；请地方神为亡魂开道；请五方神为亡魂开道；请使者招亡魂回；请冥王赦罪解结超度；请由佛教、道教神组成的二十四诸天超度；请佛教、道教共同信仰南斗、北斗超度；安送众神、亡魂；通神；通灵；净坛；向儒教主神献祭为亡灵超度；向地府神冥王献祭为亡魂赦罪超度；向亡灵献祭；以三教内容超度亡灵；以赦罪超度亡灵；请使者引亡魂回；借冥王之力超度亡魂；借孟婆之力超度亡魂；请五方童子引亡魂回；娱乐亡魂；借监桥童子、五方童子之力超度亡魂；安送亡魂。

重庆万州：开路、坐大夜

**第一天：“开路”**

音声类型：人声—近音乐——职业哭丧。

人声＋器声——现代歌舞、小品、相声、魔术、杂技、民间曲艺、民间故事和笑话等，以及慰问声、答谢声、火炮声等。

器声—乐器声＋物件声——唢呐、锣鼓表演＋鞭炮。

人声（迎亡）—近音乐——执仪者吟唱吉语。

人声（请仙持佛）—近音乐＋近语言——执仪者吟唱吉语、诵读文书。

人声（请神证明开路功德）—近音乐——执仪者吟唱吉语。

人声（请祖师证明开路功德）—近音乐——执仪者吟唱吉语。

人声（请家神）—近音乐——执仪者吟唱吉语。

人声（开路）＋器声—近语言＋近乐器——执仪者吟诵《开路文》、《灵宝开路科仪》＋锣鼓乐。

人声（开咽喉）+器声—近语言+近乐器——执仪者吟诵+锣鼓乐。

人声（洒法水）+器声—近语言+近乐器——执仪者《宣诵朝贺龙王词》+锣鼓乐。

人声（敬老爷）+器声—近语言+近乐器——执仪者吟诵+锣鼓乐。

人声（唱孝歌）+器声—近音乐+乐器声——执仪者吟唱+锣鼓。

音声表述：人声——演员代表孝女哭诉衷肠，内容包括死者对女儿的养育之恩，对全家的关怀之情，以及回忆同死者生前的点点滴滴。

人声+器声（舞台表演）——表演的过程中主持人一再强调，表演的目的是追忆死者，抚慰生者，要让死者快快乐乐地离开，要使生者化悲痛为力量，幸福、快乐地生活。表演现场不时传来阵阵掌声、快乐的笑声，此时此刻，孝儿孝女都沉浸在表演带来的快乐中。

器声——A. 锣鼓乐队来灵前表演表示对死者的尊敬，乐师以音乐祭奠亡灵。B. 孝家邀请锣鼓为亡灵饯行，死者到阴间风风光光，避免被地狱的小鬼小看，为难死者。C. 锣鼓在给亡灵加油助威的同时，也为孝家增光添彩，给左邻右舍展现一个热闹、隆重的祭礼现场。

人声（迎亡）——邀请亡灵临坛。

人声（请仙持佛）——请二十八宿、东西南北中神。

人声（请神证明开路功德）——请太乙救苦天尊、冥府十二殿王证明开路功德。

人声（请祖师证明开路功德）——请混元恩师证明开路功德。

人声（请家神）——请祖先帮助亡灵少受地狱之苦，早登西方极乐。

人声（开路）+器声——按照东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路，扫清障碍。

人声（开咽喉）+器声——亡者到阴曹地府，害怕咽喉闭窒，饮食难通，故需给亡人开咽喉。

人声（洒法水）+器声——投牒文于龙王，取“法水”，普洒坛场，使整个坛场干净、圣洁，这也表示对亡人的尊敬。

人声（敬老爷）+器声——此次进食是亡人逝世后的第一餐，所有孝众需在锣鼓乐声中上前为亡人敬餐，随后在锣鼓乐的伴奏中，执仪者按照东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路，扫清障碍。

人声（唱孝歌）+器声——所有孝众按辈分长跪灵前，听执仪者吟唱死者生前功德，教化孝众尊老爱幼、惩恶扬善、勤俭节约和睦邻友好等。孝歌多以上下句或四句式进行，旋律的整体线条呈下行趋势。

**第二天：“哭丧与音乐表演”**

音声类型：人声—近音乐——职业哭丧。

人声+器声——现代歌舞、小品、相声、魔术、杂技、民间曲艺、民间故事和笑话等，以及慰问声、答谢声、火炮声等。

音声表述：人声——职业演员来死者灵前祭拜，一是表示尊重死者、尊重丧家；二是代表邀请乐队的孝子哭诉死者生前的酸甜苦辣，营造现场气氛；三是借此机会向孝家讨红包。

人声 + 器声（舞台表演）——同前。

**第三天："音乐表演"**

音声类型：人声 + 器声——现代歌舞、小品、相声、魔术、杂技、民间曲艺、民间故事和笑话等，以及慰问声、答谢声、火炮声等。

音声表述：人声 + 器声（舞台表演）——同前。

**第四天："无仪式音声"**①

**第五天："坐大夜"**

音声类型：器声—乐器声 + 物件声——唢呐、锣鼓表演 + 鞭炮。坐堂锣鼓进丧家，进屋前表演【老辽子】、【新辽子】、【状元红】三首曲子。

人声 + 器声—近音乐 + 近语言 + 乐器声 + 物件声——现代歌舞、小品、相声、魔术、杂技、民间曲艺、民间故事和笑话等，唢呐、锣鼓乐，以及慰问声、答谢声、火炮声等。

人声（唱孝歌）+ 器声—近语言 + 近音乐 + 乐器声 + 物件声——执仪者依长幼次序宣孝子灵前祭拜、吟吉语、受仪者哭喊声 + 唱孝歌 + 锣鼓伴奏 + 鞭炮声。

器声—乐器声——锣鼓段。

音声表述：器声—乐器声 + 物件声——据当地民间艺人吴永模讲，坐堂锣鼓进屋前表演三首曲子，是必要的环节，意义有二：一是丧家可以在乐队进门前通过欣赏此三首曲子，鉴别乐队艺人手艺的高低，不满意的可以就此婉言拒绝；二是乐队艺人可以借此机会讨红包。

人声 + 器声—近音乐 + 近语言 + 乐器声 + 物件声——从亡人逝世的初夜起，全家孝众都需通宵达旦鸣炮、敲锣打鼓、唱孝歌等陪伴亡灵，让亡灵在黄泉路上不孤单。

人声（唱孝歌）+ 器声——执仪者给每位孝子封好话，说吉语、祝福语，恳请亡灵登西方极乐后保佑众孝子，保佑家族兴旺、人丁繁荣。同时孝歌中也有劝善、劝孝，赞颂死者生前功绩及优秀品性的内容。亡人离开亲人的时间一天天在减少，亲人们在亡人离开前的几天中，尽可能抽时间陪伴亡灵，亡人成仙后会记住这份亲情、这份温暖，尽可能地庇佑家族繁荣、人丁兴旺。

器声——每段孝歌中间都会穿插一段热闹的锣鼓音乐。锣鼓音乐的节奏型以十六分音符为主，夹杂着大量后十六、小切分等动力化节奏型，有助于长时间相对平淡、舒缓的吟唱音乐后，调节音乐的动力和情绪，有助于形成热闹的现场气氛。

3. 大殓

"大殓"仪节指将初殓的尸体放入棺材。上海南汇又称"入木"、"落材"、"眠材"；

---

① 准备第五天用于款待亲友的食物。

江苏太仓又称“入殓”；安徽徽州又称“装祭”[①]；四川大邑、重庆万州又称“装棺”等。

上海南汇：落材、眠材

音声类型：人声—近音乐—哭丧调，女性家属哭唱【暖材经】（也叫【热材经】）；摊床被时，女儿或媳妇哭唱【铺床脚被】。

器声—乐器声—鹤器。落材时，鹤器班吹【小开门】；眠材时，大鹤引奏一长声，鹤器班吹【山坡羊】，入棺时，鹤器班吹【礼谣经】。[②]

人声—近语言—呼喊声。眠材时，小辈高呼三声尊称（如“阿爸！阿爸！阿爸！”），接着喊“涨起来！”[③]

音声表述：人声—近音乐——描述家属对死者所备之葬具何等讲究；器声——宣布落材与眠材的开始；人声—近语言——呼唤亡者、预示子孙兴旺。

江苏太仓：入殓[④]

音声类型：人声—近音乐——哭唠叨。

音声表述：人声——哀思亡者。

江苏扬州：入殓、收殓

音声类型：人声—近语言——哭。

音声表述：人声——哀思亡者。

浙江大洋山镇：落殓、焚香、设羹饭

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声—近语言——念诵经文、佛号；撤灵台时，净宗同修在西隔壁“经堂”，念诵《阿弥陀经》、《往生咒》、《赞佛偈》。

人声—近音乐——唱诵佛教经文：抬棺材、厚斗、游衣时，净宗同修立唱【赞佛偈】。送鞋袜、送衣、被、盖衣、盖黄布安帐、盖棺、移棺时，净宗同修唱诵【莲花赞】、《阿弥陀佛》、《亡生咒经》、【赞佛偈】、【莲池赞】、《阿弥陀经》、《往生咒》、《莲花赞》、【莲池赞】、【赞佛偈】、【佛号】、【赞佛偈】。仪节结束时，净宗同修，唱【回响偈】。

器声—物件声—鞭炮。

人声—近语言——恸哭；与亡者对话：“落殓”时，要有一人问亡者：“某病愈否？”由另一人代答：“好了！”[⑤]

音声表述：人声（佛教徒）——超度亡灵。

人声（亲友）——最后问候亡者、宣泄悲痛。

器声——宣布仪节开始。

---

① 在宗启支祠中举行入殓、钉棺、祭祀等仪节，当地人称为“装祭”。

② 现无此音声。

③ 现无此音声。

④ 改火葬后无此仪节。

⑤ 现无此音声。

浙江富阳：封棺

音声类型：人声—近音乐——哭丧。

器声—乐器声——梅花锣鼓【喜洋洋】。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——营造热闹氛围。

安徽祁门：提尸入棺

音声类型：器声—乐器声——去亡者家中时，唢呐吹奏【四合一】；孝子孝女进香叩拜时，唢呐吹奏【十月怀胎】。

人声—近语言——放声痛哭。

音声表述：器声（唢呐）——引道士孝子前往亡者家中提尸、入殓。

人声——宣泄悲痛。

江西宁都：铺棺、落棺

音声类型：人声—近语言——亲属恸哭。

音声表述：人声——宣泄悲痛。

湖南湘阴：装殓

音声类型：人声—近语言——亲属哭声。

音声表述：人声——宣泄悲痛。

湖北石首：进材

音声类型：人声—近语言——亲属需放声大哭。

音声表述：人声——宣泄悲痛、日后子孙发达。

重庆万州、四川大邑：遗体告别、移棺、备殓、装棺

音声类型：人声—近语言——哭声。

音声表述：人声——哀思亡者、宣泄悲痛。

江西宜春：铺棺、入殓

音声类型：人声（哭）。

音声表述：人声——儿女哀声恸哭，宣泄悲痛。

4. 装殓后祭奠

浙江大洋山镇：报衣单

音声类型：人声—近语言——报衣单：司仪手持送礼单站于灵柩西侧，向伏跪于地的亲戚问：某某人，（送）被头一条，有哇？送礼亲戚答：有！司仪问：某某人，鞋子一双，有哇？……①

音声表述：人声——向亡灵列述每位亲友送的礼物。

---

① 现无此音声。

徽州婺源：开咽喉

音声类型：器声—乐器声——唢呐锣鼓奏【敬天地】。

人声—近语言——亡者女儿唱哭丧调，音调词语较为含混；礼生言语：礼生大声预告“开棺了”。

器声—器物声——打开棺材前，需叩棺首一声。

音声表述：器声（唢呐）——向天地三献礼。

人声（礼生）——向众人宣布开棺。

器声（叩棺）——向亡者示意开棺。

人声（女儿）——哀思亡者。

江西宁都：敬香

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声+器声—近语言+乐器声——孝女哭声音+道士念《敬香悼文》+唢呐奏【水阴阴】。

音声表述：人声——孝女以哭声哀思亡者；道士在灵位前敬香鞠躬请亡者入灵屋，并代表孝子向亡者道别。

器声——宣泄哀痛。

四川大邑：开路

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声+法器声+物件声——道士唱念+法器与吹打乐的伴奏以及鞭炮声。

音声表述：人声+器声——法师为死者打开通往西方极乐的五方道路，助死者早登极乐，这是为死者所做的第一场法事。

5. 钉棺

上海南汇：瞑口

音声类型：器声—乐器声——合盖：鹤器班吹奏唢呐曲牌【山坡羊】；钉棺：鹤器班吹【礼谣经】。

音声表述：器声——伴随钉封棺盖的过程。

江苏扬州：封棺

音声类型：人声+器声。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——营造气氛。

浙江富阳：封棺

音声类型：器声—物件声+乐器声——摔碎镜子、碗+梅花锣鼓吹奏《喜洋洋》。

音声表述：器声——摔碎镜子、碗声：除秽、辟邪；梅花锣鼓：喜庆乐曲。

徽州祁门：钉棺

音声类型：器声—物件声+法器声——锤子砸钉子声；器声——大锣。

音声表述：器声——以大锣声掩盖锤子钉棺材的声音，不让亡者听见。

徽州婺源：封棺

音声类型：人声—近语言——众亲属放声大哭。

器声—物件声＋乐器声——爆竹＋双唢呐演奏快板乐曲【尺调大开门】。

音声表述：人声——宣泄悲痛之情。

器声——喜庆乐曲、热闹氛围。

江西宁都：封棺

音声类型：人声—近语言——全体孝子一齐号啕大哭＋主事道士问："中不中，平不平？"其他道士答曰："中、平。"①

器声—乐器声——唢呐奏【一枝花】。

器声—物件声——盖棺时的一声"嘣"响；锤钉棺木声；爆竹声。

音声表述：人声——孝子：宣泄悲痛之情；道士：敦请亡者公平对待后人。

器声（盖棺）——亡者长辞于世。

器声（乐器）——宣泄悲痛之情。

器声（爆竹）——营造热闹的场面。

重庆万州、四川大邑：殓检封棺或掩殓

音声类型：人声—近音乐＋近语言——绕棺诵经＋为亡人"办交接"。

音声表述：人声——诵经超度；嘱咐亡魂"一不准逗鸡鸣，二不准逗狗叫……"，安安静静、平平安安地待于棺中，不能骚扰孝家、亲朋好友及左邻右舍，要保佑大家和谐、平安。

江西宜春：封棺

音声类型：人声—近语言——亲属哀声痛哭。

音声表述：人声——宣泄生死永别之悲痛。出殡前，家人见死者最后一面后才封棺。当地人认为，与亡者永别，是丧葬中最悲痛的时刻，封殡钉棺时，儿女哀声恸哭，但忌眼泪流入棺内。由于在家停放时间较久，近几年，在天气炎热的季节，多数孝家会在装殓完毕后，直接将尸身移入冰柜，上述大殓过程要在度亡仪式结束当夜或发引当天清晨进行。

6. 殓后至殡前的祭奠

入殓后至出殡前，在长江中下游地区有一番祭奠，其中尤以江西宁都和湖北石首为盛。

上海南汇：烧床祀

音声类型：人声—近音乐＋近语言——女儿或媳妇哭唱【床祀经】＋道士念《烧床祀》。

音声表述：以燔祭的形式将日用品送给在阴间的亡魂。

---

① 现无本仪节。

上海南汇：分路头

信仰类型：民间道教。

音声形式：人声 + 器声—近语言 + 法器声——道士念《分路头》经文 + 引磬。

音声表述：指引亡灵走上通往极乐世界的路途。

上海南汇：宣卷

信仰类型：民间佛教。

音声形式：人声 + 器声—近音乐 + 法器声——居士念唱佛号宣卷 + 木鱼。

音声表述：超度亡魂。

上海南汇：唱赞美诗

信仰类型：民间基督教。

音声形式：人声 + 器声—近音乐 + 乐器声——基督徒唱赞美诗 + 电子琴。

音声表述：赞美上帝，亡魂归天父。

上海南汇：七十二只荷花锭

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声—近语言——亡者的女性亲属坐于门口长条凳上哀哭、亲属哭声。

器声—乐器声——清音演奏【三六】、【小六板】、【山坡羊】、【柳摇景】、【倒骑驴】。

人声 + 器声—近音乐 + 乐器声——执仪者演唱【元宝要念元宝经】 + 二胡伴奏。

音声表述：人声——对亡者的哀思。

器声——营造热闹的气氛。

人声 + 器声——超度亡魂。

江苏扬州：放焰口

信仰类型：民间佛教。

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 法器声。

音声表述：召请圣众及各类孤魂、饿鬼，为其施食，超度亡者。

浙江富阳：供斋饭、祭拜、发符、发文、解结、散花

信仰类型：民间道教。

音声类型：器声—近乐器——梅花锣鼓。

人声 + 器声—近音乐 + 近乐器——道士唱念 + 梅花锣鼓。

人声—近语言——道士念诵。

音声表述：器声——为亡者供斋饭、招呼亲友祭拜。

人声 + 器声——“发符科”：“请符官降驾来将节霓旌飞，缥缈青驾白鹤舞，徘徊慈光秒相奏，三界明月清风编酒埃。一切有情俱妙礼，超凡入圣真仙界，奉请发预牒召符官迎

请三界符官使者[1]……”“发文科”：向“太岁城隍主宰卿境土地真神、临近祠殿各庙神祇、家堂香火道释高尊、门神户尉六神、虚空过往监察圣总”禀告亡者辞世事宜。道士根据次序招呼家属向亡者敬香、跪拜、敬酒。

人声——解结：家属围着亡者的棺材跪下，由亡者的儿媳解结，“孝子孝孙来解结”；散花：将十二个月盛开的花细数一遍。

安徽祁门：哀祭[2]

信仰类型：民间儒教与道教。

音声类型：人声—近语言 + 近音乐——礼生唱仪 + 歌诗《蓼莪》、《九如》。

器声—法器声——锣【鸣金三遍】；鼓【伐鼓三通】；唢呐【奏乐三章】。

人声—近音乐——道士唱【十月怀胎】、【观灯】、【烧路笼】。

器声—乐器声——唢呐吹奏【祭祖调】、【祭调】。

音声表述：人声（礼生）——在出殡前，请亡魂接受孝子孝孙的献礼与祭拜。

人声（道士）——向亡魂敬酒，以观灯奠酒，度亡魂登仙，孝子为亡者送上钱财、衣服。

器声（法器）——执行仪式程序。

器声（乐器）——引孝子穿堂。

徽州婺源：吊香、恭喜亡灵进新房子、吊香、敬良饭

音声类型：人声—近语言——哭声。

器声—乐器声——唢呐锣鼓奏【哭皇天】、【尺调傍妆台】、【迎花灯】、【凡调】、【正宫调傍妆台】、锣鼓伴奏。

音声表述：人声——对亡者的哀思。

器声——为在灵位前行三跪九拜大礼的亲友伴奏。

器声——恭喜亡灵进新房子，众人依次向亡灵行三跪九拜大礼，敬三炷香，以木桶盛“子孙饭”，向亡灵敬良饭。最后，撤除灵台，摘下灵幔，在院中焚“新房子”。

江西宁都：挽发

音声类型：人声—近语言——哭声。

音声表述：孝子孝妇们把头发的发梢缠在棺钉上，意为身体发肤受之父母，最后应还之父母。

江西宁都：成服

音声类型：无。

江西宁都：成主

音声类型：人声—近语言——唱礼、宣赞。

---

① 三界符官指的是“上中下三界符官使者、值年值月值日值时值玉眸功雷神君、上奏圣官传递真神、法部承差官将吏兵、神虎何乔二大元师”。

② 当地人称儿子为父母做的丧祭仪式为“哀祭”。

音声表述：人声——礼生以言词引导“点主官”的仪式行为；“点主官”宣赞亡者生前的功勋业绩。

江西宁都：堂祭

音声类型：器声—物件声——炮声。

器声—乐器声——哀乐。

人声—近语言——读祭文。

音声表述：器声（火炮）——宣布仪式开始。

器声（乐器）——营造仪式氛围。

人声——念诵祭文、陈述亡者业绩以及对亡者的哀思。

江西宁都：超度

信仰类型：民间道教。

（1）“请神”

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋乐器声＋物件声——道士唱诵，吟诵、念白＋唢呐、鼓、钹、大锣、小锣等乐器的合奏作为伴唱或间奏（《彩云追月》片段）＋鞭炮声。

音声表述：道士欲彰显法力，必请道教中的祖师公、祖师爷到场助阵，道士在祖师公、祖师爷的神力相助下，法力无边，能通天地鬼神和地狱天堂。亡魂欲顺利超度，必须向请来的各路神仙请安报到。

由黑白无常领亡灵去阎王处报到，请求阎王和诸位神灵的宽恕和接纳。道士以唱白安慰亡灵，向阎王解释其死因，请求阎王超度他们的亡魂；道士向诸位神灵请求将亡魂领去，一路顺风，不要受罪；道士向判官为亡灵解难，请求判官从轻惩罚，为逝者解脱苦难。

对众神而言，亡魂若想在地府少受罪孽，道士就要请他们来接受亡魂的香礼；对亡魂而言，讨好众神以免使自己在地府遭受苦难；对道士而言：自己在道场作法，必须经过祖师公、祖师爷的同意，并要请他们来观礼，更重要的是要他们来助力，赋予自己法力；对亡魂的家人来说，亡魂只有通过众神的允许才能由鬼转变为家神和祖先。

（2）“文书”

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋乐器声＋物件声——道士念疏文＋道士合乐唱诵＋孝女哭唱＋乐器合奏为唱诵伴奏＋鞭炮。

音声表述：疏文是疏通和联系亡魂与众神关系的介绍信，叙念疏文时，亡魂由黑白无常带领向十大阎王报到，哪个阎王当班就跟谁报到。报到时向阎王介绍亡者的身份和亡者的后代，并让诸位阎王都接纳他。亡者女儿的哭唱意谓将亡魂喊回家。

（3）“招亡魂”

音声类型：人声＋器声—近音乐＋乐器声＋物件声——道士唱诵、吟诵经文；孝女哭唱＋唢呐、鼓、钹、大锣、小锣等乐器的合奏作为伴唱或间奏（《彩云追月》片段）＋鞭炮声。

音声表述：人的灵魂不会随躯体的死亡而消失，需要找一处让灵魂安息的住所。亡魂能否回来需得力于四方土地神相助。道士的吟诵和唱诵特别是亲人的哭唱可以让在外游荡的亡魂早日回到灵屋。

（4）“沐浴”

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋乐器声＋物件声——道士对念经文＋道士合乐唱诵＋孝女哭唱＋乐器合奏为唱诵伴奏＋鞭炮。

音声表述：亡魂远道归来，“万里家好在，千里思故乡”。其形容“尘埃满面目，水泪湿衣裳”。亡魂欲面对众神悔罪，必须要“沐浴更衣清场，形形归衣大道”。“随我神幡烛，参见大法王。”对神灵的敬仰和参拜不外乎是为了祈福和求得心灵的清静，这是大多数民众敬神的初衷，敬神前的惯例大抵是需先洁面洗手，通过对外形的清洁，以求得对内心杂念和浑秽的涤荡。

（5）“道惨”

音声类型：人声＋器声—近音乐＋乐器声——道士唱诵、帮唱＋乐器合奏。

音声表述：罪过伴随着每个人从出生到离世，但不是每一次过错都会有机会且来得及忏悔。面向诸神坦白并悔过，是亡者即将进入灵魂世界时的通过礼仪。以灵性的视角来看，肉体的死亡意味着解脱，但只有忏悔过的灵魂才能真正得到解脱，才能在阴府免受罪孽，也只有忏悔过的灵魂才能进入祖庙，成为能够接受晚辈和后人瞻仰和祭拜的家神和祖先。

（6）“上香”

音声类型：器声—乐器声——二胡与笛子合奏。

音声表述：向诸神忏悔完毕的亡魂现在已回到灵屋入住，接受亲人的祭拜。在道惨时，亡魂面对的是森严的等级和必须接受宣判，回到灵屋后，面对的是亲人祭拜和睦宗的虔诚，两种境遇，映射的是人世间的亲疏与冷暖。道士在敬香过程中的隐退似乎表明，亲人的重新相聚不应有外人的参与，而此时仪式声谱仅剩下二胡和竹笛两样乐器，寓意亲人重逢时的和睦与温暖。

（7）“画凉亭”

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋乐器声——道士念白唱诵＋乐器伴奏。

音声表述：灵屋是亡灵的住所，而凉亭是亡灵休息和游乐的场所。亡灵回到灵屋接受完亲人的香礼后，经受过死亡痛苦与挣扎的亡灵需要得到休息和放松。此时竹笛和二胡的丝竹合奏少了一分喧闹，多了一分安静与从容。道士首先向阎王解释以解脱亡灵的罪行，减轻死者的苦难，接下来以念白和唱诵安慰在凉亭里休息并享用酒菜的亡灵不要有太多遗憾。主唱道士以历史上的圣人、先贤和帝王为例，向亡者阐明，每个人生前地位或高或低，生活或富或贫，但最终的目的地只有一个——坟墓，劝慰亡者不要对阳世再有牵挂，也不应再有怨恨。

（8）“敬酒与念佛经”

音声类型：人声 + 器声—介于语言与音乐之间 + 乐器声音——似唱似吟、夹念夹诵 + 器乐伴奏。

音声表述：道士的唱、诵、念白与晚辈的跪立敬酒共同表达了对长辈的孝心和慰藉。虽然“万处千秋总是空，堪叹浮生如大梦，落花流水任西东”。但是子孙晚辈汇集在亡灵休憩的凉亭前，“茶一献来酒一杯，三牲祭礼献灵前，食色餐妙记甘露味”。所以，亡者虽对人世间有所挂念，但子孙的孝敬还是能够让亡灵感到“逍遥快乐任往还，香烛茶酒普同养，惟冀尊灵海纳受，天有火来地有风，催因老来促人终，云灵乘妙果端座，福禄寿来千重，孝信处城把杯上香……”总的来说，作为晚辈，对父母长辈应以孝为先，对此，在中国传统观念中就有：“百善孝为先”，“树欲静而风不止，子欲养而亲不待”，“万事皆可等，只有行孝不能等”等关于行孝的劝慰和提醒。

（9）“游花园”

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 乐器声——道士唱诵 + 乐器伴奏。

音声表述：亡灵在凉亭中饮食完毕，在执事道士的带领下游园赏心，涤除尘世的恩怨与烦恼，忘却人世间的爱恨情愁，无所挂念，从容平淡入地府。

（10）“烧灵屋”

音声类型：人声 + 器声—近语言 + 近音乐 + 乐器声——道士念白 + 道士唱诵 + 乐器伴奏。

音声表述：灵屋是亡灵在地府的安居之所，只有火化后才能真正转化为灵界的居所。亲人在化尽的灵屋前送别亡灵西去。

（11）“送神”

音声类型：人声 + 器声—介于语言与音乐之间 + 乐器声——道士吟诵 + 小锣伴奏、乐器合奏作为间奏。

音声表述：亡灵已超度并成为家神，师公师爷及诸神的任务已经完成，道士们要先燃纸钱酬谢他们，再酒水款待，以感谢他们的到场助阵。香炉归神龛意寓亡灵已正式成为家神与祖先，香炉供于神龛如家神在。

湖南湘阴：祭轝神、朝奠神、朝奠灵

信仰类型：民间道教、儒教。

音声类型：人声 + 器声—近语言（听得见）+ 近语言（听不见）+ 法器声——念《祭轝神文》+ 默念《避煞口咒》+ 大锣声。

人声 + 器声—近语言 + 乐器声——喊《三揖》、《三献酒》，念《朝奠神文》，接喊《三揖》+ 锣鼓段 + 喊《三献香》、《三稽颡》、《三献酒》，念《朝奠灵文》，喊《三稽颡》+ 锣鼓段。

音声表述：人声 + 器声——以《祭轝神文》描述轝之神力、禀告亡者丧事、乞求柩行之安，再以猪血、口咒避煞，踢翻轝表示已去煞。大锣之声意在遮盖向神诉说的口咒之

声，以免让鬼知晓礼生意图。以《朝奠神文》感谢众神护佑、禀告亡者扶柩归山、祈祷众神继续呵护亡者。以《朝奠灵文》泣别亡者。

湖北石首：灵堂拜祭

**第一天："跳三鼓"**

音声类型：人声＋器声——艺人唱＋鼓钹作为伴奏。

音声表述：人声（打鼓开场）＋器声——开场、请神。

人声（劝饭）＋器声——这一环节唱的是劝逝世的"张老太公"放下花花世界和膝下儿女，放心走向阴间，开口吃饭。

人声（说唱曲目《琵琶记》）＋器声——劝人行孝向善。

人声（即兴表演）＋器声——孝家女婿开场第一段和第二段唱的是有关自家办丧事要唱的一些吉利话，随后唱的内容跟这场丧葬仪式的联系就越来越少：从他自小学唱的经历到改革开放的好政策给人们生活带来的变化，从女人的时髦到男人的多金无一不唱。

人声（说唱曲目《打黄袍》）＋器声——劝人行孝向善。

人声（说唱答谢词）＋器声——感谢孝家。

**第二天至第三天："开锣、劝饭、开咽喉、发批"**

信仰类型：民间道教。

音声类型：器声（开锣）—法器声＋乐器声＋物件声——大锣＋唢呐大鼓＋鞭炮。

人声（劝饭、开咽喉）—近语言＋近音声——道士唱念经文。

人声（发批）＋器声—近语言＋乐器声——道士念《八洞神咒》＋锣鼓。

人声（开坛）—近语言＋近音乐——道士念咒、唱诵。

人声（荡秽）—近语言——道士念诵经文。

人声（开路）—近语言——道士诵《青华宝诰》。

人声（祭马）—近语言——道士念《温帅咒》。

人声（开五方）—近语言——道士念咒。

人声（享荐）—近语言——道士念咒、孝子念孝名。

人声（诵经）—近语言——道士念诵《度人经》。

人声（绕棺散花）—近音乐——道士唱诵吉利话。

音声（撤灵）——无。

音声表述：器声（开锣）——大锣，宣布超度仪式开始；唢呐大鼓、鞭炮，为亲友拜祭烘托气氛。

人声（劝饭、开咽喉）——劝亡者吃饭。

人声（发批）＋死者死后要通过"无常"引到阴间。一名道士着蓝色道袍扮演"无常"，其余四名道士着黑色道袍，展示亡者由无常引路走向阴间的场面。锣鼓声震耳欲聋。

人声（开坛）——请众菩萨下凡来。

人声（荡秽）——荡除污秽之气、引领孝子到伙房祭拜"灶王爷"。

人声（开路）——请菩萨、诸神为亡者开路。

人声（祭马）——祭亡者坐骑。

人声（开五方）——五方童子为亡者开大路。

人声（享荐）——劝亡人吃饭。

人声（诵经）——为亡人超度。

人声（绕棺散花）——为孝家祝福。

重庆万州：馔食、送亡

音声类别：人声（馔食①）—近音乐 + 近语言——执仪者吟唱 + 孝子哭声。

人声（送亡）—近音乐——执仪者吟吉语言。

音声表述：人声（馔食）——执仪者劝慰亡人饮酒、进食和受冥香、纸钱的话，并按辈分从高到低请进堂屋给亡人上香三炷，纸钱三封。此次进食是亡人在家最后一餐，所有孝众需一一上前敬奉。

人声（送亡）——在灵台前给十二殿阎君烧香、焚钱、敬酒，吟吉语，请求各殿阎君原谅死者生前过错，不要为难死者，帮助亡灵早日通过十二殿，早登西方极乐。

江西宜春丧仪一：道教信仰的超度亡魂

**第一天，本籍人：家祭、借地表、签押文书、发奏、监钱、接驾、开通文表、召亡沐浴、拜忏、放路烛、解释、拜忏、济孤、安奉**

信仰类型：民间道教。

（1）“家祭”

音声类型：人声—近语言 + 器声 + 鞭炮声 + 乐声 + 人声（诵念祭文）—近音乐。

音声表述：人声（哭）——宣泄悲伤。

人声（礼生喊礼、诵念祭文）——孝子贤孙随礼生行三献礼祭奠亡者，先孝子后孝女。

乐声/器声：电子琴所奏哀乐与民间吹打乐同时出现，意在表达烘托祭奠的哀伤氛围。

（2）“借地表”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 演唱—近音乐。

音声表述：人声——执仪道士以太上老君门下弟子身份诵念科文、唱咒，向当地土地神呈进借地文表，启请土府大帝能借地施法，救苦拔亡。

（3）“签押文书”

音声类型：器声 + 人声—近语言。

音声表述：人声——执仪道士边念科文，边以朱笔签画事意簿和相关文表内容，着重圈点仪式仪节，在留白处补足年、月、日和孝子姓名等，以助亡者可根据生卒年月及子孙信息可以收到度亡功德能早日超生。

---

① 也称“敬老爷”。

（4）“发奏”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 器声 + 人声（唱）—近音乐。

音声表述：人声——道士诵念课文、唱咒，祈请师真降临镇坛，请命功曹土地显灵监坛，以度化亡魂羽化升天。

（5）“监钱”

音声类型：人声（诵念）—近语言 + 器声。

音声表述：人声——牒请四京神祇及长净天尊降临坛场监钱监斋，以宣扬法事，增加功德。

（6）“接驾”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 器声 + 人声（静默） + 人声（唱）—近音乐 + 器声。

音声表述：人声——诵念绕科文坛洒净、唱《洒净咒》，恭迎师尊降临。

器声——除吹打乐伴奏外，静默恭迎师真时以二胡、竹笛演奏安静祥和的丝竹乐曲，彰显了对师尊的恭敬，也显示了法力无边的天神的慈悲，为肃穆的丧葬仪式增加了一丝温情。

（7）“开通文表”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 人声（唱）—近音乐。

音声表述：人声——诵念科文、唱咒，呈进文表，祈请诸神开通升迁亡魂的道路。

（8）“召亡沐浴”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言。

音声表述：人声——召亡沐浴，意为通过施法将亡魂召回，沐浴更衣，洗去生前罪愆，坛场闻经听法以早日升度。

（9）“拜忏”《救苦忏》

音声类型：器声 + 人声（唱）—近音乐 + 人声（诵念）—近语言 + 人声（唱） + 人声（默念） + 人声（唱） + 人声（诵念）。

音声表述：人声——唱念叩请诸天尊，诚信叩拜忏悔，祈请天尊免去亡者生前罪愆，解救亡魂早日脱离苦海。

（10）“放路烛”

音声类型：器声 + 鞭炮声 + 人声—近语言。

音声表述：人声——孝家亲友、族人，在道士引领下，绕着村子行走一周，沿途放鞭炮、插烛火、放河灯、高声呼唤亡魂，让其按照沿途的烛火，找到回家的路，同时召唤附近孤魂野鬼于坛场寒林所享用孝家准备的饭食。

器声、鞭炮声——吹打乐、西洋管乐、高音喇叭播放的地方戏、沿途不断的鞭炮声等音声，使夜幕下寂静的山村热闹了起来。动静越大，越能引起村民的注意，也就越能彰显孝家的实力。

（11）“解释”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言。

音声表述：人声——诵念科文祈请天尊，打开天门超度亡魂升天。边快速念解结科文边解绳结，每唱一位天尊解一次绳结，便可消除亡者生前一项罪孽。

（12）“拜忏”《酆都忏》

音声类型：器声（丝竹乐） + 人声（诵念）—近语言。

音声表述：人声——执仪道士诵念科文，带领孝子贤孙叩首跪拜诸天尊，长跪虔诚忏悔，以求超度亡魂早日脱苦升天。

（13）“济孤”

音声类型：器声 + 人声（默念）—近语言 + 人声（唱）—近音乐 + 人声（高腔呼唤）。

音声表述：人声——为了彰显度亡功德，在寒林所施食赈济在附近游荡的孤魂野鬼。念科文唱变食咒，高腔呼唤孤魂前来享食，请他们暂安寒林所，以免扰乱度亡法事。

（14）“安奉”

音声类型：器声 + 人声（诵念安奉科文）。

音声表述：人声——第一天度亡仪式即将结束，安奉各屋神明及祖宗家先，请他们暂驻凡尘，继续证盟次日法事。

**第二天，本籍人：通章、百拜忏、挂榜扬幡、行乡、村委会追悼仪式、三元减罪水忏、十王忏、还受生、谢将、画字、饯灵赈孤、祭车夫、化笼**

（1）“通章”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 器声 + 人声（静默） + 人声（演唱）—近音乐 + 器声 + 人声（诵念）—近语言 + 人声（静默） + 人声（诵念）—近语言 + 器声。

音声表述：人声—执仪道士诵念科文，点烛催真，跪念事意簿启师行朝。伏地静默，礼请佛尊，唱咒颂扬依科宣章，画符封章加持法力，走章化章上达皇天，道士高声诵念科文，众人长跪忏罪，道士伏地静默，消除亡魂罪愆。

器声——仪式全部过程除锣鼓及道人唱诵外，不可有其他任何声响。

（2）“拜忏”《百拜忏》、《天堂忏》

音声类型：器声（《百拜忏》） + 人声（诵念）—近语言 + 器声 + 人声（诵念）。

器声（《天堂忏》） + 人声（演唱）—近音乐 + 器声（丝竹乐） + 人声（诵念）。

音声表述：人声——执仪道士唱诵，虔诚叩拜忏罪。

（3）“挂榜扬幡”

音声类型：器声 + 人声（诵念）。

音声表述：执仪道士于早饭前，到门口宣读悬挂的榜文，宣扬法事。榜文内容与事意簿基本相同。

（4）“行乡”

音声类型：器声 + 人声 + 鞭炮声。

音声表述：人声——孝子怀抱逝者遗照或牌位到村中各大小祠堂和庙堂叩拜神恩。执仪道士每到一处地方神庙与祠堂，皆会诵念科文，宣读文牒，以告知地方神明及家先度亡法事，期望诸神能接引亡魂。

器声、鞭炮声——吹打乐、西洋管乐、高音喇叭播放的地方戏、沿途不断的鞭炮声热闹了乡村，引来不少过往行人驻足观看。不少村民提前在自己门前观望，待行乡队伍到来时，便会点燃事先备好的鞭炮。为表示孝家对村民的感谢，帮忙的族人会送上一块毛巾和两盒烟，接过谢礼的村民多会头顶毛巾或肩搭毛巾加入行乡队伍。

（5）“村委会追悼仪式”

音声类型：人声＋器声（吹打乐及电子琴奏哀乐）。

音声表述：人声——村支书致悼词追悼逝者，孝子致谢词，村干部吊祭完毕后与家属握手安慰。

（6）“拜忏”《三元减罪水忏》、《十王忏》

音声类型：器声（丝竹乐）＋人声。

音声表述：人声——虔诚诵念忏罪科文，减免亡者罪愆。

（7）“还受生”

音声类型：器声＋人声（有说有笑）。

音声表述：人声——执仪道士与一村民有说有笑地问答受生科文，该仪式为子女代还亡者投生之前所欠地府天宫的钱财。当地信仰认为，一切众生命属天曹身系地府，投生时曾于地府所属冥司借贷禄库受生钱财。在死后回归阴曹地府要偿还所欠之债才能超升。

（8）“谢将”

音声类型：器声＋人声（诵念）。

音声表述：人声——执仪道士诵念谢将科文及事意簿内容，叩谢帅将证盟法事，恭送诸神返驾天庭。谢将仪式结束后，坛场便可撤去，度亡的主要仪式已经结束。

（9）“画字”

音声类型：器声＋人声（念）。

音声表述：人声——执仪道士念事意簿仪式内容，再让孝子对文表中所涉孝子贤孙姓名进行签画，以便亡灵顺利收到度亡功德。

（10）“饯灵赈孤”

音声类型：器声＋人声（高腔）—近语言＋人声（诵念）＋器声。

音声表述：人声——道士以高腔饯别亡灵与家先，施食赈济孤魂。

（11）“祭车夫”

音声类型：器声＋人声（有说有笑）。

音声表述：人声——两位道士有说有笑地诵念科文，酬谢为亡灵搬运财帛的车夫力士，孝子贤孙跪于墙边的纸马前叩拜。

器声——该仪式只用大锣和钹伴奏，据道士讲，车夫力使为粗人，酬谢他们时越随意

越好，大锣和钹就能衬托出轻松滑稽的氛围，因此，祭赏车夫力使不用唢呐。

（12）“化笼”

音声类型：器声 + 人声（哭） + 器声 + 人声（诵念）。

音声表述：人声——道士诵念化笼文书，以使亡灵能收到子女送去的财帛，同时念咒施法，协助孝子贤孙过火关消灾解难。

人声——孝家亲眷哭别亡灵。化笼，也叫过火关，即将逝者生前所用物品焚化，孝子们也将孝衣脱下抛过火堆以求消灾解祸。

江西宜春丧仪二：佛教信仰的超度亡魂

**第一天，客家人：哭灵、成服、轮灯、请水、发铙、发奏、礼佛、召亡沐浴、诵经礼忏、放路烛、济孤、救苦、晚留**

信仰类型：民间佛教。

（1）“哭灵”

音声类型：人声—近语言。

音声表述：人声（哭）——宣泄悲伤情绪。

（2）“成服”

音声类型：人声 + 器声 + 鞭炮声。

音声表述：人声（哭）——宣泄悲伤情绪。

人声（道士喊礼、诵念）——道士诵念成服科文书及“事意簿”宣告度亡建醮法事事宜，众人随道士喊礼行三献礼并依例成服。

（3）“轮灯”

音声类型：人声（诵念）—近语言 + 器声。

音声表述：人声——佛门弟子（执仪道士）要通过仪式接引亡魂升度，祈请佛祖以轮灯照亮黑暗的幽途。

（4）“请水”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 人声（唱）—近音乐 + 人声（宣表）—近语言。

音声表述：人声——即开坛设醮，唯恐人物往来的污秽之气玷污坛场，因此祈请龙藏王菩萨降赐甘露，荡涤尘秽，洁净坛场。

（5）“发铙”

音声类型：器声 + 人声（默念）。

音声表述：器声——鸣金，擂响乐器，向四京神祇、五方神明奏告建坛度亡之事。

人声——默念手传心授之心法口诀，向神明奏告法事事由。

（6）“发奏”

音声类型：器声 + 人声（诵念）—近语言 + 器声 + 人声（唱赞）—近音乐 + 器声 + 人声（默念）—近语言 + 器声。

音声表述：人声——建坛设席向众神灵发请帖，祈请菩萨祖师、宣发文牒奉请功曹土地神使降临坛场，护法镇坛及证盟法事。

（7）“礼佛”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言＋器声＋人声（唱赞）—近音乐＋器声＋人声（宣表）＋器声＋人声（诵念）。

音声表述：人声——礼请佛尊降临坛场加持、护法，为后续超度亡魂仪式做准备。

（8）“召亡沐浴”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言。

音声表述：人声——召唤亡魂及历代宗亲的灵魂回家，沐浴更衣，向佛祖忏悔生前罪孽，请求佛祖光辉照拂，接引亡魂早升极乐。

（9）“诵经礼忏”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言。

音声表述：人声——诵经忏悔，洗涤心垢罪业，代佛说法消除亡灵罪愆。

（10）“放路烛”

音声类型：器声（吹打乐、西洋管乐、戏曲录音）＋鞭炮声＋人声—近语言。

音声表述：人声——孝子贤孙沿途插放路烛，照亮水陆二界和亡魂回家的路。沿江河放荷花灯，执仪道士高声呼唤亡魂回家，并召唤远近游荡的孤魂野鬼，请他们到孝家的幡杆树下（寒林所）分享孝家的施食。

（11）“济孤”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言＋器声＋人声（高腔呼喊）。

音声表述：人声——高腔呼喊孤魂野鬼接受孝家的施食接济。

（12）“救苦”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言＋人声（唱救苦词）—近音乐。

音声表述：人声——执仪道士唱菩萨、宣救苦文牒，手持救苦科文念经绕棺，孝子抱逝者灵位携亲眷紧随其后。救苦道士以客家特有的哭腔唱救苦科文，另一打鼓法师于香案前坐奏与之相和，直至科书诵念完毕。该仪式为孝子贤孙抱逝者灵位，跟随念救苦经文的道士绕棺，救度亡魂脱离苦海早日超升。救苦仪式因逝者性别不同有所区别，逝者为女性，救苦内容多为感念女性十月怀胎的辛苦；逝者为男性，则唱劝诫世人的道理。科文以历史故事为主要内容为讲述世事无常的人生道理，劝诫世人多行孝道积福积德，如“八百之彭祖，叹四八之颜回。虽然老少不同，怎奈无常平等”；“周秦汉魏鲁明王，晋宋齐梁在哪方。荆棘林中藏武帝，蓬蒿窝下隐三皇。屈原因甚投江死，介子如何抱树亡。伤嗟古今贤达士，人人终不免无常”。科文还以一年十二月的自然界发展变化感叹时光飞逝岁月蹉跎，又以目连救母、郭巨埋儿等古代贤达士行孝道的故事，说理育人。

（13）“晚留”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言＋器声。

音声表述：人声——第一日度亡仪式暂告一段落，佛门弟子感念诸神加持护法，恳请诸神驻留大驾，暂时在醮坛安歇，继续证盟明日之法事。

**第二天，客家人：点烛、扬幡、咒食、诵经、行乡、拜忏（《洪名忏》）、救苦、扬幡、饯灵、午晚朝科、破狱、十王、通章、签押文凭、还受生、祭车夫、赈孤祭幽、过火关**

（1）“点烛”

音声类型：器声＋人声（诵念）—近语言＋器声＋人声（唱）—近音乐＋器声＋人声（念咒）＋器声＋人声（静默）＋人声（宣表、念咒）＋人声（诵念）＋器声。

音声表述：人声——执仪道士诵念点烛科文，唱香赞、咒，祈请天尊、童子大圣点烛王，伏地念点烛如来咒亮观音、三官、九皇诸天宝灯。百拜祈请释迦文佛、药师尊佛、地藏王菩萨等佛尊，虔诚拜请众二十四诸天，反复虔诚叩拜众大帝天尊，地府神官、四值功曹、五岳大帝及各坛师真。伏地肃静慈尊，拜表证盟，供献酌茗款待暂驻凡尘的各路神明、唱念表文建醮法事因由及孝子贤孙名录，祈请菩萨证盟法事。

（2）“扬幡”

音声类型：器声＋人声（诵念、宣牒）。

音声表述：人声——饭前，执仪道士诵念扬幡科文与咒诀，施食赈济暂安于寒林所的孤幽之魂，是一种抚慰性、功德性的仪式。

（3）“咒食”

音声类型：器声＋人声（念咒）。

音声表述：人声——饭前，道士施咒打开亡魂咽喉，使其得享子孙供献。

（4）“诵经”《度人经》

音声类型：人声（诵念）＋器声。

音声表述：人声——道士诵念《度人经》，以超度亡魂。

（5）“行乡”

音声类型：器声（吹打乐、西洋管乐、戏曲录音）＋人声（诵念）＋鞭炮声。

音声表述：人声——行乡队伍每经过本村一个土地庙、宗祠，道士便会在神仙前焚香化财，宣牒上奏建醮度亡事宜。“行乡”是亡者向本地地方神灵报到的仪式，是为了解决逝者到另一个世界后的籍属问题。孝子怀抱的灵位代表的就是逝者灵魂，亡灵亲自向本地土地庙、宗祠及其他地方神庙报到，是一种身份宣示行为。经过行乡参社仪式的亡灵就在阴司有了容身之所，与那些四处游荡的孤魂野鬼也就有了区别。

器声——除了吹打乐、西洋管乐、戏曲录音、鞭炮声等可以制造热闹场面的音声外，该仪式中道士每到一个地方神庙便会事先敲一通庙里的大鼓，以鼓传声，奏告神明，大鼓更加凸显了该仪式宣示亡灵身份的信仰内涵。

（6）“拜忏”《洪名忏》

音声类型：器声＋人声（诵念）。

音声表述：人声——与其他拜忏仪式一样，通过诵念科文，忏悔亡者罪业，以求亡灵

早日升天。

（7）“救苦”

音声类型：与第一日救苦仪式相同。

音声表述：与第一日救苦仪式相同。

（8）“扬幡”

音声类型：与早饭前扬幡仪式相同。

音声表述：与早饭前扬幡仪式相同。

（9）“饯灵”

音声类型：与早饭前饯灵仪式相同。

音声表述：与早饭前饯灵仪式相同。

（10）“午晚朝科”

音声类型：器声＋人声（诵念）＋人声（唱）＋人声（诵念）＋人声（唱）＋人声（默念）＋人声（静默）＋人声（诵念）。

音声表述：人声——道士上下句诵念“稽首青莲座　皈依大觉佛　一轮千佛相　十号万雄尊”等科文，礼赞佛尊。唱【罪从心起】，念咒，念大圣荡除尘秽仙官荡秽科文绕坛洒净，跪唱【三宝赞】，礼请众佛圣。道士伏地默念、静默，礼敬佛尊。持表叩拜，念事意簿，宣表化表。该仪式与点烛、礼佛一样，属于度亡仪式中佛门弟子礼敬佛尊的“必修课”。

（11）“破狱”

音声类型：器声＋人声（诵念、宣表）—近语言＋鞭炮声＋人声（念化表咒）—近语言＋人声（高腔叫门）—近语言＋器声＋人声（念咒）＋器声＋人声（诵念）—近语言＋器声。

音声表述：人声——执仪道士手持锡杖唱菩萨尊号诵念科文，向地藏王菩萨进表，唱高腔“叫门”，脱掉鞋袜，效仿目连赤脚救母，一路小跑穿越地狱，孝子赤脚紧随其后。坛前念破狱科文，快速绕棺，行至棺材头部，快速念咒，然后怒目圆睁用锡杖敲碎瓦片，孝子要迅速将象征地狱的画板翻到背面，这意味着亡魂超升一层地狱。打破十八层地狱后，进行打“破门”仪式，道士打印、法水加持帅印画字、踏罡步斗、在地狱门前摇招引神幡、诵念科文，以锡杖对地狱门画字，反复三次终将地狱之门捣碎。道士手持灯烛、锡杖高声诵唱科文，绕坛向各方诸神礼拜，并奉上明灯一盏、钱财、旛马，向阴司各狱主说理讲情消除亡魂罪业，使其走出地狱早入天堂。最后口中念念有词，手举锡杖携孝子贤孙绕棺，向阴司各主宣誓锡杖权威。

（12）“十王”

音声类型：器声＋人声（诵念、宣表）。

音声表述：人声——道士唱诵十王功德，进表感谢神恩。该仪式为破狱仪式之后的连接仪式，亡灵能走出地狱，有赖教法赋予锡杖的权力，更有赖于十殿阎君的慈悲。

(13)“通章”

音声类型：器声（念荡）+人声（诵念）。

器声（拜章）+人声（诵念）+器声+人声（唱）—近音乐+人声（诵念）。

器声（走章）。

器声（封章）。

器声（化章）+人声（念咒）+人声（念咒）+鞭炮声。

音声表述：通章仪式即执仪道士上奏表章以达天听，告知死讯及醮坛超度之事，期望上天接引亡灵。

人声（洒净）——道士诵念荡秽科文，唱【高腔】，绕坛洒净荡秽。行至水塘边幡杆树所在寒林所，洒净寒林，祈请呈送表章的信使蜈蚣神幡。

人声（拜章）——主坛道士诵念作法，拈香唱【香赞】设拜传香达信神使。跪念科文，百拜礼敬慈尊。

器声（拜章）——在打击乐器紧锣密鼓的伴奏下，执仪道士手持表章反复绕坛礼拜。来回绕坛的同时举表章做前后上下摇晃动作，踏罡步斗，用头对章画字，章举过头顶，向后退跳绕坛，坛前、坛内各神像前再揖拜，打击乐器伴奏较为热烈。

器声（走章）——该仪式主要为道士自持打击乐器穿花走章，主坛道士持章走出法坛，其他道士和伴奏乐师每人手持一件打击乐器跟着走到门前空地，开始走章的表演。众人先行走成圈，主坛在行走过程中从不同空隙穿过，圆圈队列要紧随主坛位置变化行走，随着锣鼓节奏的越来越快，每个人要迅速地在不同的空隙间穿过，不能走错位置，伴奏音乐越来越快，情绪较为紧张热烈。

器声（封章）——该仪节主要为道士在打击乐伴奏下，对章画字，以印封章。

人声（化章）——执仪道士念化表咒焚化表章、蜈蚣神幡与财帛，并手持帅印对正在燃烧的章加持法力。后走到水塘边的幡杆树旁念咒，化财、“倒幡”（将原来悬挂蜈蚣神幡的幡杆树放倒），并将事先备好的鸡血洒在燃烧的纸钱及放倒的幡杆树上。

(14)“签押文凭”

音声类型：人声（诵念）+器声。

音声表述：人声——道士敲木鱼诵念科文，后宣读事意簿法事所书仪式程式，并请孝家亲属在文凭上名字处签字画押，作为本场法事的见证。文凭内容为：“一纸文凭价莫嫌，十方诸佛共口宣，给度亡者领公据，超登西方九品莲”，后附有孝子贤孙的名字。该文凭是为亡灵设醮超度功因正果的功德凭证，因担心与其他亡者姓名相同而得不到救赎，故请孝家子女签画姓名作为辨认的凭证。

(15)“还受生”

音声类型：与本籍人还受生仪式相同。

音声表述：与本籍人还受生仪式相同。

（16）“祭车夫”

音声类型：与本籍人祭车夫仪式相同。

音声表述：与本籍人祭车夫仪式相同。

（17）“赈孤济幽”

音声类型：与本籍人饯灵济幽仪式相同。

音声表述：与本籍人饯灵济幽仪式相同。

（18）“过火关”

音声类型：与本籍人化笼仪式相同。

音声表述：与本籍人化笼仪式相同。

（三）殡

1. 实行火葬的出殡

上海南汇：出殡一

信仰类型：民间道教。

**“引发前”**

音声类型：人声—近语言—道士念《十方经》①。

器声—乐器声＋器物声——清音班演奏【三六】、【中花六板】、【欢乐歌】。

人声＋器声—近音乐＋乐器声——丝竹伴奏演唱沪剧，所唱多为沪剧名段。

人声＋器声—近音乐＋乐器声——道士做道场，以两支唢呐、一面大锣、一面小锣、一副小钹、一只扁鼓作为伴奏乐器，称为“粗乐”。

人声＋器声—近语言＋乐器声＋器物声——哀乐中司仪宣布向遗体三鞠躬，同时鸣炮、奏乐，清音班演奏【小六板】，亡者家属举行追悼会。

音声表述：人声—超度亡魂。

器声——娱乐亲友。

人声＋器声（道士做法事）——超度亡魂。

人声＋器声（清音沪剧）——娱乐亲友。

**“绕棺”（围棺）**

音乐类型：器声—乐器声＋器物声——出殡吉时到来，鞭炮齐鸣、哀乐震天，清音班重又演奏【小六板】。

音声表述：亲友最后告别亡者。

**“行路”**

音声类型：人声—近音乐——亡者的女儿唱哭丧歌，声音含混，无法听清唱词。

器声—乐器声——在去往殡仪馆的路上，伴随亲友抛撒锡箔叠成的金银元宝，清音班

① 据法师徐文功说，男人去世念《十方经》，女人去世念《血湖经》，整个丧事过程中需念五千零四十八遍《十方经》。

不时地演奏【小六板】，直至两位中年人将亡者遗体抬到殡仪馆停尸房。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——宣告亡者在出殡路上。

**“火化前”**

音声类型：器声—乐器声——亡者家属在殡仪馆举行遗体告别，众亲友绕棺三圈做最后告别，其间有殡仪馆铜管乐队提供哀乐伴奏。

音声表述：器声——亲友向亡者告别。

**“接盒”**

音声类型：器声—乐器声＋器物声——清音班演奏【婚礼进行曲】、5位道士以一支唢呐、一面小锣、一面大锣、两副小镲加入演奏。两支乐队相距2米，所奏曲目各不相同，声音甚为嘈杂，亡者长子捧骨灰盒归来，燃鞭炮，道士粗乐与清音班丝竹乐伴随长子走进家门，将骨灰安放于灵台后，黄文军播放哀乐。

人声＋器声—近音乐＋乐器声——下午由清音班伴奏演出沪剧小戏。

音声表述：器声——迎接亡魂归家。

人声＋器声（沪剧）——娱乐亲友。

上海南汇：出殡二

信仰类型：民间佛教。

**“引发前”**

音声类型：器声—乐器声＋器物声——燃放一只“高升”（双响炮仗）后，清音班演奏【山坡羊】，由亡者儿子手捧遗像走在最前面，随后为4位壮年男子抬负的灵柩，亲属紧随其后。

音声表述：器声——宣布出殡开始。

**“绕棺”**

音声类型：器声—乐器声——众位亲友围绕灵柩步行三圈。清音班站立一旁演奏【小六板】。

音声表述：器声——告别亡者。

**“行路”**

音声类型：器声—乐器声——汽车启动时，清音班演奏【柳摇景】，直至驶出大团镇。将要行至殡仪馆时，乐人演奏【山坡羊】。

音声表述：器声——宣告亡者在出殡路上。

**“火化前”**

音声类型：人声—近语言——宣读悼词。

器声—乐器声——殡仪馆“军乐队”奏哀乐。

音声表述：人声、器声——哀悼亡者、亲友向亡者告别。

**“接盒”**

音声类型：人声—近语言——众亲属们捧着骨灰盒，号啕大哭走出来。

器声—近音乐——在大门口等待已久的清音班奏起【小六板】，簇拥着遗像与骨灰盒上汽车。

人声 + 器声——丝竹乐人以一曲【中花六板】开场，随后为清唱和沪剧小戏伴奏。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——迎接亡者归家。

人声 + 器声——娱乐亲友。

江苏扬州：出殡

**“出发前”**

音声类型：器声—乐器声——吹鼓手奏唢呐吹打曲牌【小三绵羊】、【小麦叶子】等。

音声表述：宣布准备出发。

**“行路”**

音声类型：器声—乐器声——吹鼓手吹奏唢呐吹打曲牌【十八省】。

音声表述：宣告亡者在出殡路上。

**“推入殡仪馆”**

音声类型：器声—乐器声——吹大号。

音声表述：营造气氛。

**“火化”**

音声类型：人声—近语言——哭。

音声表述：告别亡者。

浙江富阳：出殡

信仰类型：民间道教。

**“行路”**

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 法器声 + 乐器声 + 器物声——亡者妹妹哭丧 + 道士一手持魂幡，一手持摇铃 + 梅花锣鼓奏【小阳春】 + 行至村口，鞭炮响起。

音声表述：人声——哀思亡者；器声（道士摇铃）——为亡者引路；器声（梅花锣鼓）——宣告亡者出殡、营造热闹气氛；器声（鞭炮）——送亡者出殡、营造热闹气氛。

**“火化”**

音声类型：人声—近音乐——亡者妹妹继续哭丧。

器声—乐器声——梅花锣鼓。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——营造热闹气氛。

**“接盒”**

音声类型：器声—乐器声——梅花锣鼓奏【小阳春】。

音声表述：器声——迎接亡者。

湖北石首：出柩

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声—近语言——出柩前道士念“地司咒”。

音声表述：人声——为亡者开路。

四川大邑：发丧[①]

信仰类型：民间道教。

**“发丧前”**

音声类型：人声+器声—近语言+乐器声+器物声——主祭法师焚香蜡、烧纸钱、宣吉语，孝子鸣鞭炮，乐师奏锣鼓。

音声表述：人声——告别亡者；器声——营造热闹氛围。

**“行路”**

音声类型：人声—近音乐——哭丧。

器声—近音乐——锣鼓乐队。

音声表述：人声——哭祭死者贯穿整个丧葬仪式过程，但以发丧时的哭祭与哭丧仪式一样最受重视，发丧时须由所有孝子尤其是孝女、儿媳哭丧，如果哪家死者发丧时没有响彻天地的哭声相伴，就会被乡邻亲友传为笑柄，其子孙后代被视为不孝、大逆不道。哭丧内容基本上都是歌颂死者生前的功苦劳绩。

器声——亲朋好友请来参加葬礼的客锣鼓，和丧家邀请的坐堂锣鼓同场竞技[②]、相互比拼，哭唱声、锣鼓声、鞭炮声齐鸣，场面甚是壮观，所以这个仪式可以说是整个丧葬仪式的最高潮。

2. 实行土葬的出殡

上海南汇：行路[③]

音声类型：人声+器声—近语言+乐器声+器物声—灵柩后面，子孙儿媳头顶孝布簇拥散哭+先点香分发给参吊者，三声礼炮后出殡+鹤器班跟随吹打，一路上唢呐和笛子粗细乐交替演奏【小开门】和【礼谣经】[④]。

音声表述：人声——哀思亡者；器声——营造热闹气氛。

浙江大洋山镇：出殡

信仰类型：民间佛教。

**“引发”**

音声类型：人声+器声—近音乐+器物声—净宗同修唱诵《净宗早（晚）课》+

---

① 又称“出灵”、“出殡”或“发引”。

② 坐堂锣鼓，丧家邀请的锣鼓乐队。

③ 将棺材抬出家门行至墓地则称“出殡”、“出丧”或“出棺材”。

④ 民国初期开始采用清音（丝竹）或军乐。

鸣炮。

音声表述：人声——净宅；器声——宣布出殡仪节开始。

**“行路”**

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋法器声——哭泣＋鸣锣开道，沿途净宗同修击打法器，唱【六字佛号】。

音声表述：人声（哭泣）——哀思亡者；人声＋器声（唱诵）——引导亡魂行路。

**“醮杠”**

音声类型：人声—近语言——司仪念“醮杠词”，家属哭泣行三跪九叩礼。

音声表述：人声——祭奠亡魂。

江苏太仓：出殡

音声类型：器声—器物声＋乐器声——抬棺出门时须“摔甏”＋出门时赞亡班吹奏【寿曲】，沿途吹打【朝天子】、【寿曲】等。

音声表述：器声（摔甏）——表示给亡人送上餐具[①]；器声（赞亡班）——营造热闹气氛。

徽州婺源：送柩

**“行路”**

音声类型：人声＋器声—近语言＋乐器声——亲属哀哭＋双唢呐奏【迎花灯】。

音声表述：人声——哀思亡者；器声——营造热闹气氛。

**“拦路祭”**

音声类型：人声＋器声—近语言＋乐器声——女婿读祭文＋双唢呐奏【迎花灯】、【点将】。

音声表述：人声——祭奠亡者；器声——营造热闹气氛。

江西宁都：出殡

**“出殡前”**

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声—近语言——道士念诵《请起文》。

音声表述：土公绑扎棺木的同时，道士一面宰鸡，一面念诵“请起文”，将鸡血洒于棺木四周的同时，抬棺者即起棺出殡，道士抓三把米撒向棺木，意即生米不成饭（返），鬼再也不能回家了。

**“棺木出屋、做推文”**

音声类型：器声—乐器声——唢呐奏【棺木出屋】。

人声—近语言——老人的两个女儿追跪在棺木前，泣不成声＋念《荐文》。

音声表述：器声——宣泄悲痛之情。

---

① 丧葬仪式中“摔甏”（摔盆）的习俗全国多处都有；有一说是，亡者去了阴间，要被迫喝“迷魂汤”，以使亡者神志不清，不得超生。把甏摔破，可使“迷魂汤”漏掉。

人声（哭）——宣泄悲痛之情。

人声（念文）——亲友以荐文和上香的形式表达平日对亡者照顾不周的歉意，以祝福安抚西去的亡灵。亲友亦借此消弭与主家平日因各种原因产生的生疏，主家接纳亲友借做荐文之机传达的友善与关怀。

**“抬棺出殡”**

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声＋器声—近语言＋乐器声＋器物声——亲友哀哭＋“八仙”吆喝声＋唢呐声＋打爆竹。

音声表述：人声（哀哭）——哀思亡者；人声（“八仙”起棺时齐声吆喝）——赶走亡者身边的众缠身小鬼，不要干扰启程。器声（唢呐）——一路随行的唢呐是在为亡者送行，也在告诉周围的村民，亡者行进在去墓地的途中；器声（爆竹）——营造热闹氛围。

湖南湘阴：出殡

信仰类型：民间儒教。

**“引发前”**

音声类型：人声＋器声—近语言＋近音乐＋器物声＋乐器声——易碧仁在神坛前，将令牌放在装有大米的碗上，手执燃烧的神钱在令牌[1]上画符，默念口咒，再以碗托令牌，执燃烧的神钱在棺材四周画符，易碧仁一边抛撒大米一边大声地念【送行文】＋一位中年女性亲属坐在一旁唱“哭丧歌”＋有人在门口摔碎一只碗＋沿途各家各户在自家门前放鞭炮为亡者送行，孝媳、孝女、孝孙跪地磕头致谢＋送葬的鼓乐吹打。

**“拦路祭”**

音声类型：器声＋人声—乐器声＋器物声＋近语言——礼生们吹打一句【凡调大开门】后，陈伯钧念【路祭文】（白文），亡者外甥跪听。念毕，送柩队伍再度起行。一路上，各家各户为亡者送行的鞭炮声震耳欲聋。

音声表述：器声（吹打）——宣布拦路祭开始；人声——祭奠亡者；器声（鞭炮）——为亡者送行。

湖北地区：出殡[2]

音声类型：人声＋器声—近语言＋乐器声——亲属扶棺恸哭＋亲属列队跟随棺椁跟行，锣鼓家业随后。

音声表述：人声——哀思亡者；器声——营造热闹气氛。

重庆万州：出殡

信仰类型：民间道教。

---

① 令牌正面书“奉先敕令”。

② 出殡在湖北各地也称出堂、出宅、出丧、出棺、送葬、上山等，多于堂祭翌日晨时行此礼仪。湖北省地方志编纂委员会：《湖北省志·民俗方言》，湖北人民出版社1996年版，第203页。

"发引"

音声类型：人声—近语言 + 近音乐——导师首先宣读《发引忌文》，再用铿锵的语言高唱发引词"接接"，将公鸡抛出大门外，宣《门神咒》、《发丧诀》。之后，导师宣《起棺告》，接着，"四仙"高唱发丧歌，将死者棺材抬至侧屋外的过道上，等待天亮。

音声表述：人声——超度亡者，出堂屋前亡者是人，抬出堂屋后亡者是祖先。

"上山"

音声类型：人声—近语言 + 近音乐—哭声 + 八仙号子；器声—乐器声 + 器物声——伴随着火炮和锣鼓声，八人将棺材抬往墓地。

音声表述：人声（哭）——哭祭死者贯穿整个丧葬仪式过程，但以发丧时的哭祭与哭丧仪式一样最受重视，发丧时须由所有孝子尤其是孝女、儿媳哭丧，如果哪家死者发丧时没有响彻天地的哭声相伴，就会被乡邻亲友传为笑柄，其子孙后代被视为不孝、大逆不道[①]。哭丧内容基本上都是歌颂死者生前的功苦劳绩。

人声（号子）——号子音乐主要来自"八仙"的高歌，音乐的形式与传统的号子没什么区别，采用一唱众和式，"龙头"唱，后面"七仙"和，歌词则是根据路况、天气、队伍行进的速度与节奏现场组织，带很大的随意性。音乐曲调成对称的上下句式，应和的音乐不变，领唱的音乐可根据具体情况任意变化，这样有利于形成乐曲的完整性。乐曲的节奏以前十六、后十六、八分附点等动力化节奏为主，只要是为了统一节奏，集中每一个用力点，消除疲劳。上山途中"八仙"一路高歌，意在统一节奏、提醒后面看不见路的同伴小心，同时也有为死者壮行之意。

器声——锣鼓音乐节奏型以八分音符为主，穿插有部分十六分音符，为了达到演奏的效果，节奏都加快了，同时演奏中锣钹同奏的节奏明显增多，目的是为送葬的队伍营造一个热闹的场面。发丧时放火炮，意在赶走路上的孤魂野鬼，让亡者顺利通行；抛撒的纸钱，意在买路，赏祭众孤魂野鬼，以求顺利通行。送葬队伍每遇民宅、桥梁，都会放火炮，意在为生者冲喜、给桥神报到，同时，会同锣鼓音乐、哭喊声，告知左邻右舍，亡者上山了。

四川大邑：哭丧、家祭

音声类型：人声—近语言——家属、亲友哭丧，痛哭流涕，哭声惊天动地，有的丧家请专业的哭丧者为之代哭 + 司仪宣诵家祭。

音声表述：人声（哭）——发丧后预示着生者与死者作最后告别，从此阴阳两相隔，所以哭丧者常常痛哭流涕，哭声惊天动地，有的丧家甚至请专业的哭丧者为之代哭，以示对亡人的依依不舍。此仪节相当于给亡灵最后的送行。

人声（司仪）——发丧前全家孝众于院坝跪拜亡灵，听司仪宣诵家祭，教化孝众，送亡人早登西方极乐世界。家祭内容多是歌颂死者生前功绩、劳苦，也涉及一些劝说孝儿、

---

① 导师根据死者生辰八字推算上山时不能哭丧的孝众不能在上山时辰哭丧，过此时辰即可。

孝女团结和睦、勤俭持家、孝敬老人的话语，同时告诉死者，各方神灵已打点顺畅，安心上路，不要挂念儿孙。

江西宜春：上山、发引

信仰类型：民间道教、民间佛教。

**“谢客”**

音声类型：人声（讲话）。

音声表述：人声——族人吃饭的时候，孝子贤孙在一老者带领下前来谢客，老者代表孝家对满屋老少致谢，众人起身回礼。一代表讲客气话回敬，孝子们磕头致谢。

**“辞灵”**

音声类型：人声（哭）。

音声表述：人声——发引前，吃完早饭的孝家女眷们开始趴在棺材周围痛哭，与死者进行最后的告别，此时此刻，哭得多么伤心都不为过，谁哭得最悲痛就会被村民认为德行有嘉。

**“饯灵”**

音声类型：人声（诵念）+器声。

音声表述：人声——道士默念咒食文，香烛先生进行献祭，请亡灵享用珍馐饭食。

**“家祭”**

音声类型：人声（哭）+器声+人声（喊礼、念祭文）。

音声表述：人声（哭）——临近发丧时刻，孝子贤孙哭声更烈。

人声（喊礼、念祭文）——在执事“鸣三金”、“奏哀乐”号令声中，祭奠开始。一名执事喊礼，另一名执事帮忙进行三献礼祭奠，孝子贤孙们随喊礼声叩头，喊礼老者以哀调念祭文致哀。

**“谢金刚”**

音声类型：人声（哭）。

音声表述：孝子贤孙们痛哭着向忙着给棺木打绳结的“八大金刚”挨个叩头致谢，“金刚”连忙将孝子搀起，并稍加寒暄。

**“发引”**

音声类型：人声（哭）+器声（吹打乐、西洋管乐、军鼓乐队）+鞭炮声。

音声表述：人声（哭）——恸哭贯穿整个发丧仪式的全过程。孝子手扶灵柩哀声恸哭，行走在前的女眷们更是一步一回首三步一叩头地送自己的亲人还山。不少随同送葬和看热闹的村民，也都在悄悄抹泪。

器声——“八大金刚”抬棺前行，帮忙人踢倒放置棺材的凳子，有人在孝家灵堂和场院放鞭炮。浩荡的队伍缓缓走出孝家，持花圈、放鞭炮和持打击乐器的族人走在队伍最前端，随后是怀抱遗像的长孙，再后是手持同一条长草垫的孝家女眷、手扶灵柩的孝子及男客、吹打乐人、亲友、唱歌队员、参与送葬的族人及围观村民。队伍的前中后都有扛着编

织袋放鞭炮的人。吹打乐器、西洋乐器、军鼓乐队同时奏响，送葬队伍前中后的鞭炮声不绝于耳。鞭炮声、锣鼓声、鼎沸的哭声，使得浩浩荡荡的队伍颇为壮观。

**“路祭”**

音声类型：人声（哭）+器声（吹打乐）+人声（喊礼）。

音声表述：人声——与发引前祭奠仪式较为相似，礼生喊礼，孝子、亲友及“金刚”代表进行祭奠。行至道路上坡时，送葬队伍停下，进行第一次路祭，仪式开始，其目的除再次祭奠逝者外，还有让“金刚”歇息之意。此后又在山上进行了第二次路祭。

3. 出殡后至入葬前的祭奠

（1）燔祭

上海南汇：烧床祀

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声——道士念经+亡者女儿唱哭丧歌+丝竹乐曲。

音声表述：人声（哭丧歌）——哀思亡者；人声（念经）——超度亡者；器声——营造热闹气氛。

上海南汇：烧床祭

信仰类型：民间佛教。

音声类型：器声—近音乐——唢呐吹打【柳摇景】、【山坡羊】。

音声表述：器声——营造热闹气氛。

重庆万州：送烟包

信仰类型：民间道教。

音声类型：无。

（2）接煞[①]

上海南汇：接煞

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+法器声+乐器声——道士做功德的唱念。

人声—近音乐——女性家属哭唱《库囤经》。

音声表述：人声+器声——超度亡者。

人声——哀思亡者。

浙江富阳：接煞，又称“回神”

信仰类型：民间道教或佛教。

音声类型：人声+器声——请僧道设醮。

音声表述：驱除煞神，以拔除不祥。

---

① 病者亡故后的第9至18天内举行的祭奠亡魂仪节。

四川大邑：回煞①

信仰类型：民间道教。

音声类型：无。

(3) 做七②

上海南汇：三七

信仰类型：民间道教。

**“三七隔夜闹忙”**③

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声+法器声+器物声——道士做三七道场，包含看经、拜忏、发符、达表、九幽灯、升仙灯、解怨结、散鲜花等仪节，由闹场锣鼓、细乐曲牌、粗乐曲牌、道士唱念构成音声。

人声+器声—近音乐+乐器声——清音乐曲【三六】、【中花六板】、【欢乐歌】+清音伴奏沪剧唱段与小戏。

音声表述：人声（道士）+器声——超度亡魂。

人声（清音、沪剧）+器声——娱乐亲友。

**“三七”**

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声+法器声+器物声——道士做三七道场，包含看经、拜忏、召三牲、接渡桥、召饭等仪节，由闹场锣鼓、细乐曲牌、粗乐曲牌、道士唱念构成音声。

人声+器声—近音乐+乐器声——沪剧小戏《阿必大回娘家》+清音【小六板】、【三六】。

音声表述：人声（道士）+器声——超度亡魂。

人声（清音、沪剧）+器声——娱乐亲友。

上海南汇：三七

信仰类型：基督教。

**“三七前夜闹忙”**

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声——基督徒祷告+唱赞美诗《再相会歌》、《耶稣领我歌》、《收成归天家》、《近乎上帝之心歌》+电子琴伴奏。

器声+人声—乐器声+近音乐——清音吹打乐人演奏【柳摇景】，清音丝竹乐人演奏【三六】、【中花六板】、【欢乐歌】+演唱沪剧片段《归国》、《相思鸟》、《望镜中》、《阿庆嫂办酒水》、《哭七七》，沪剧小戏《卖红菱》、《庵堂相会》、《阿必大·纺棉花》、《淌螺

① 又称“回殃、避煞”。阴阳家按照死者死亡的年、月、日、时的天干、地支，推算死者灵魂会于某某时回家，此日会有“凶煞”出现。旧时，家人会在这天离家避凶，现代已没那么严格，但常常会在回煞当日晚上，为死者在房前屋后焚纸钱、燃香烛、泼水饭，晚上即使家中有异样的“响动”，家人也认为正常。

② 《辞海》“七七”条目：受佛教影响，百姓相信人生有六道流转，在人刚死尚未轮回之时（“中阴身”）寻找生缘，以七日为一期，若七日终，不得生缘，则更续七日，至第七个七日终。

③ “三七”仪式前夜请清音班来亡者家中奏乐助兴，以营造热闹的仪式氛围。

蛳》。

音声表述：人声（基督徒）+器声——赞美上帝，愿亡者灵魂归天父之国。

器声+人声（清音、沪剧）——娱乐亲友。

**“三七”**

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声——基督徒祷告+唱赞美诗+电子琴伴奏。

人声+器声—近音乐+乐器声——沪剧演唱+清音丝竹+清音吹打。

人声—近音乐——哭丧。

音声表述：人声（基督徒）+器声——赞美上帝，愿亡者灵魂归天父之国。

人声（清音、沪剧）+器声——娱乐亲友。

人声（哭丧）——哀思亡者。

上海南汇：五七

信仰类型：民间道教。

**“五七前夜闹忙”**

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器+法器——道士念诵+乐器、法器伴奏。

音声表述：丧家布置灵台，摆“猪头三牲”。同时，道士班执行“参神点主”为亡人通神。接着道班做“望乡台”，召请亡灵返乡探望家人。①

**“五七”**

音声类型：人声—近音乐——长房媳妇哭唱《开大门》（又叫《开地狱门》或《开十八扇地狱门》）。

人声+器声—近语言+近音乐+乐器声+法器声——道士班做“五七”道场，有一天一夜，二天二夜，或三天排场。南汇中、西部地区的“做七”较东部沿海地区为简单，一般丧家不请道士做“五七”功德，即使请道士，也只是在前一夜请道士班，到“五七”正日下午便结束法事。东部沿海地区，特别是泥城、彭镇、书院、芦潮港等集镇的农户，逢丧事仍请道士做“五七”功德。

人声+器声—近音乐+乐器声——清音班、鹤器班、小型铜管乐队。

音声表述：人声（哭唱）——亲属聚合在灵台前，从场角至灵台，一路地上堆放十八堆锡箔，由长子点燃焚烧。② 锡箔烧毕，长房媳妇哭唱，由盼望亡灵归家开始，哭唱至为其打开第十七道地狱门止。③

---

① 至20世纪50年代初起，大多改为《侍王》、《宿坛》，其所用的科仪音乐可以参见《上海市南汇县民间器乐曲集成》编辑部《上海市南汇县民族民间器乐曲集成》，内部资料，第653—654页。

② 当地人相信人死后下地狱须经过十八道地狱门，每道门均有小鬼把守；为了使亡者顺利通行，活人替亡人烧纸钱送小费给小鬼，开方便门。

③ 当地人认为，十八道门不能全部打开，因为“十八扇大门开足了，死人要是活转来，会吓着活人的”。

人声 + 器声（道士唱念）——超度亡魂。

人声 + 器声（清音、鹤器、铜管）——娱乐亲友。

上海南汇：六七

音声类型：人声—近音乐——哭唱《报娘恩》。

音声表述：一般由出嫁的女儿掏钱举办，哀思亡者。

上海南汇：七七

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 乐器声——女性唱《哭七》，也叫《哭七七》 + 鹤器班奏乐。

音声表述：先由女儿、媳妇哭唱，哀思亡者。然后“脱孝”（除孝布）、“掇灵台”（将灵堂物件烧毁，撤去灵台）。有钱人家“断七”时请鹤器班奏乐，称“七七敲”。

江苏扬州：六七

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 法器声。

音声表述：超度亡者。

破四门时，和尚念《心经》，如果亡者是女性，还要念《血盆经》，过奈何桥时，和尚念《梳头经》、《过桥经》，子女说“一路走好”。

浙江富阳：做七

音声类型：未见描述。

浙江大洋山镇：五七

音声类型：未见描述。

安徽歙县、休宁：请七或供七

音声类型：人声—近语言——每“七”上坟或在孝堂设供哭拜。

人声 + 器声——大户人家逢“七”，则要请僧道做“梁王忏”。

人声 + 器声——请“礼生”行儒家“祭”礼。

音声表述：人声（哭拜）——哀思亡者。

人声 + 器声（僧道）——超度亡者。

人声 + 器声（礼生）——祭奠亡者。

四川大邑：烧七

音声类型：未见描述。

重庆万州：烧七或做七

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声 + 器声——道士念经、拜忏。

音声表述：超度亡魂。

江西宜春：做七、烧七

信仰类型：民间道教、民间佛教。

音声类型：不详。据当地人讲，人死“头七”至“七七”，每个第七天子女都要到坟

上烧纸祭奠，一般不再请吹鼓手和道士。

4. 其他

四川大邑：道场法事

信仰类型：民间道教。

**第一天**

音声类型：近语言+乐器声+法器声+器物声——主坛师自报撑坛、通报诸神+堂外鸣炮，室内鼓乐、击鼓三通。

器声（启师）——奏【红绣鞋】、【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】等曲牌。

器声+人声（请水、敬灶、解秽）—乐器声+器物声+近语言——在取水的一路上，锣鼓和鞭炮声不绝于耳+到了河边或井边，主祭法师宣诵朝贺龙王词；从法坛来到孝家的厨房，主祭法师宣吟朝贺灶神词。

人声（关告三界功曹）—近语言——主祭法师言吉语。

人声（关告城隍）—近语言——关告车夫，安太岁，告知孝众准备为亡人超度。

人声（申三元）—近语言——投文、奏请三元三品三官大帝。

人声（颁诏、开方）+器声—近语言+乐器声——在锣鼓音乐的伴奏中，四位法师要在代表五方的各板凳前来回转圈，同时给各方神灵说许多好话。

人声（关亡）+器声—近语言+乐器声——法师言吉语+奏乐。

音声表述：人声（开坛）+器声——法坛布置好后，禀告诸神灵，画开坛“佛”，把“三清”请到法坛上，主人敬奉三清，祈求其助亡人早登仙界，为接下来的超度做准备。

器声（启师）——众法师焚香、燃烛、烧钱，朝拜三清祖师，祈求三清祖师助亡灵早登仙界。

器声+人声（请水、敬灶、解秽）——投牒文于龙王，取“净水”[①]，普洒坛场，使整个坛场干净、圣洁，这也表示对亡人的尊敬。关告灶神，家中肖吉城老人逝世，准备开坛做道场，请灶神禀告上、中、下三界有关神灵，祈求他们的庇护。

人声（关告三界功曹）——通知三界功曹、四值使者即将有一场法事，有很多阴间的公文需要邮送。主祭法师的吉语是让上述小神在此工作中尽心尽力。

人声（关告城隍）——疏通关系，使亡人到了阴曹地府免受地狱之苦。

人声（申三元）——奉请其保佑亡人免受地狱之苦。

人声（颁诏、开方）+器声——四位法师按东、南、西、北、中的顺序，逐一为亡人打开道路、扫清障碍，助其早登仙界。

人声（关亡）——此仪节依次包含摄诏、渡桥沐浴、参礼、安位受食四个小段。摄诏即召请亡魂归来，为下一步的法事做准备。接着，金桥一端放亡人灵位和香，另一端放沐

① 此水相当于观音净瓶之圣水。

浴童子神位，主祭法师站在用七条板凳为亡人架起一座金桥一端，助亡魂过金桥，沐浴梳妆，使亡灵有一个洁净的身体，为参礼做准备。由高功带路，主孝手捧灵位到城隍神位前参拜。最后，法师及主孝来到亡人灵堂前，安顿亡灵，行三牲祭礼，之后安排亡灵休息。

**第二天**

音声类型：人声（念大班经）—近音乐——唱众和，常念的有《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》、《生天经》、《解冤经》、《护命经》、《玉皇经》、《早坛经》、《明圣经》、《桃源经》、《禄库经》、《得道经》、《晚坛经》、《血盆经》（女人专用）、《血湖经》（女人专用）、《血河经》（女人专用）[①]。

人声（申东岳）+器声——近音乐+乐器声。

人声（念经）—近音乐——同上。

人声（踏图破狱）+器声—近音乐+乐器声——法师带领所有孝众围绕地狱转圈，各位法师边奏锣鼓边穿花前行。

人声（朝幡）+器声——近音乐+乐器声。

人声（念经）—近音乐——同上。

人声（转殿）+器声—近语言+乐器声——转殿的过程中法师诵念《十王科仪》，锣鼓伴奏。

音声表述：人声（念大班经）——佛师啐经叩忏，孝子跪着听，教化孝子。

人声（申东岳）+器声——投文东岳大帝，保佑亡人免受地狱之苦。

人声（念经）——向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

人声（踏图破狱）+器声——法师在院坝外用石灰绘制地狱图形，并在地狱各殿门处用瓦盖成殿门。法师最终将所有地狱之门踏破，亡人即可免受地狱之苦。

人声（朝幡）+器声——法师同众孝子一起在锣鼓的朝贺中，来到房前悬幡之处，烧钱、奏乐朝贺幡杆使者等神。

人声（念经）——向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

人声（转殿）+器声——弥补亡人生前的过错，为亡人超度，请各殿冥君大慈大悲，怜惜亡人，免受地狱之苦，早登西方极乐。

---

① 《血河经》：内容包括父母十大恩情：第一为怀胎守护恩；第二为临产受苦恩；第三为生子忘忧恩；第四为咽苦吐甘恩；第五为回干就湿恩；第六为哺乳养育恩；第七为洗濯不净恩；第八为远行忆念恩；第九为深加体恤恩；第十为究竟怜愍恩。

（四）葬

1. 火葬

上海南汇：下葬

信仰类型：民间道教。

**路上**

音声类型：器声—乐器声——由道士乐班和清音班共同组成的乐队，演奏【小六板】。

音声表述：营造热闹气氛。

**墓地**

音声类型：人声——两三位女性亲属唱哭丧歌。

器声—器物声 + 乐器声——鞭炮 + 清音班演奏《婚礼进行曲》、【中花六板】、【三六】。

人声 + 器声—近语言 + 法器声——封上装有骨灰盒的石臼后，执引磬道士立于墓前念经。

音声表述：人声——哀思亡者。

器声——营造热闹气氛。

人声 + 器声——超度亡者。

江苏扬州：下葬

**路上**

音声类型：器声—乐器声——吹鼓手吹奏唢呐吹打曲牌【十八省】。

音声表述：营造热闹气氛。

**墓地**

音声类型：人声——孝子孝女哭，有人"说好"。

器声—乐器声——吹鼓手吹奏唢呐吹打曲牌【十八省】，吹大号。

音声表述：人声——哀悼、祝福亡者。

器声——营造气氛。

浙江大洋山：入葬

信仰类型：民间道教。

**路上**

音声类型：器声—器物声 + 乐器声——家属燃放鞭炮 + 梅花锣鼓演奏【进城调】。

人声—近音乐——亡者的妹妹手持香继续哭丧。

音声表述：器声——营造热闹气氛。

人声——哀思亡者。

**路边祭**

音声类型：器声—乐器声——梅花锣鼓奏【小阳春】。

音声表述：祭奠亡者。

**墓地**

音声类型：器声—乐器声——梅花锣鼓奏【小阳春】。

人声—近音乐＋近语言——亡者妹妹仍在哭丧＋材夫将骨灰盒放置完好之后，便手捧五谷盆，将五谷抛向迎面跪下的亡者儿子和儿媳，口中还一边与其对话，“要富要贵?”家属回答“要富也要贵”……并说了一番希望亡者保佑子孙的吉利话。

音声表述：器声——营造热闹气氛。

人声（哭丧）——哀思亡者；人声（吉利话）——亡者的身份已转换为祖先，祈祷祖先佑护子孙。

湖北石首：下葬

音声类型：器声—器物声——撒米声。

音声表述：器声——落棺前，先生用米在坟地里撒上“万代富贵”，意为人口兴旺发达之意。

四川大邑：封棺掩煞、家祭、入葬[①]

音声类型：人声—近语言——首先是家人、亲友早早来灵前哭丧，告别亡灵，接着法师于骨灰棺前举行封棺掩煞仪式。之后是孝众跪于院坝，举行家祭。再之后依次是发丧、落圹，最后是垒坟。

音声表述：人声——亲友哭丧告别亡灵；法师盖严骨灰棺，以保各方和谐、安宁；举行家祭，教化孝众，送亡人早登西方极乐世界。

2. 土葬

上海南汇：进山

**入土前**

音声类型：器声—乐器声——丧主和宾客向墓行礼，大鹤引奏，唢呐接吹【山坡羊】。

音声表述：器声——告别亡者。

**入土后**

音声类型：器声—乐器声——唢呐奏【礼谣经】，小辈磕头、全部参吊者绕坟三圈，三鞠躬，然后烧纸。

音声表述：器声——告别亡者。

浙江大洋山镇：进圹

信仰类型：民间佛教。

**至墓穴**

音声类型：人声—近音乐——净宗同修唱诵《莲花赞》、《南无西文接引阿弥陀佛》、《佛说阿弥陀佛经》、《往生咒》，唱【赞佛偈】、【佛号】、【回向偈】。

---

① 葬礼举行的时间是根据死者生辰八字和死亡的时间来确定，若是三天道场法事，可以是道场法事的第二天上午，也可以是道场法事的第三天上午，相对来说比较灵活。此处肖吉城老人的葬礼安排在道场法事的第三天上午。

音声表述：超度亡魂。

**暖穴、游衣**

音声类型：无。

**告别**

音声类型：人声—近语言——所有子女恸哭。

音声表述：人声——哀思、告别亡者。

**鸣炮**

音声类型：器声—器物声——鸣炮。

音声表述：器声——告别亡者。

**落葬、祭供**

音声类型：描述不详。

音声表述：女儿、媳妇在墓前设斋、祭奠。

安徽祁门：下黄金（过去）

音声类型：人声—近语言——挖好的墓穴前已摆上祭桌，阴阳先生手持公鸡“喝彩”，随后是“下黄金”，即将棺材放入墓穴，直系亲属依次为亡者填土。此后，阴阳先生向孝子、孝女“撒五谷”，众人接住装入小红布袋中。

音声表述：人声——祭拜亡者、祝福后代。

安徽婺源：下黄金（现在）

**呼龙分金**

音声类型：人声—近语言——阴阳先生手持一只公鸡，立于棺材上大声念诵《剪鸡制煞》；再手持由亡者4位儿子奉献的4只公鸡立于棺材上念诵《呼龙》；再拿出装有五谷的红色布袋，一边向子孙分散，一边念诵吉文。先生每念一句，众人齐声喝“好！”4个儿子及亲属张开绸制被面接住抛撒下的五谷，搜集放入事先准备的红布袋内，谓“分金”。

音声表述：人声（剪鸡制煞）——“凶神恶煞全回避，紫薇金星降吉祥”；人声（呼龙）——“今日凤凰手中执，借此金鸡把令行。抬头喜见禄星至，列位星神听令行”，请诸神庇护亡灵、赐福后代；人声（分金）——后代分享祖先恩泽。

**封金**

音声类型：器声—乐器声——唢呐奏【迎花灯】，按照长幼顺序，儿孙们站在棺材上面倒三簸箕土。

音声表述：营造热闹气氛。

江西宁都：营葬（过去）

音声类型：器声＋人声—乐器声＋近语言——入土时，赞亡班吹打，亲属“唱喏”。入葬后第三天直系亲属煮米果披麻戴孝到坟地敬山神，点香烛，焚纸钱，哭拜诉情后绕坟走三圈，再生吞几颗米果，以示悲痛。

音声表述：器声——营造热闹氛围；人声——哀思亡者。

江西宁都：营葬（现在）

音声类型：人声—近语言——亲属几句简单的谈话。

音声表述：描述不详。

湖南湘阴：下葬

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声＋器声—近语言＋法器声——棺材放入墓穴前，众孝亲跪于墓穴尾，易碧仁立于墓穴头撒米、念【赞棺亮坑】。当米撒向众孝亲时，众人张开孝服接米。念毕，众人将孝服上的米抖入墓穴内。众人将棺材抬入墓穴，此过程中，刘应龙缓缓地敲着大锣。

音声表述：人声——安息亡者，祝福后代。器声——信号。

重庆万州：下葬

信仰类型：民间道教。

**暖井**

音声类型：无。

**落圹**

音声类型：器声—乐器声——在一阵悲悲戚戚的锣鼓哀乐声中，落圹开始。

人声—近语言—主持仪式的导师吴永模手挥引魂幡，手捧装满“财米”大碗，站在棺材上面，随着导师的一声招呼，孝众按辈分长幼背对坟头弯腰站立，敞开衣服，背双手牵衣服后襟作兜状，导师向四方撒大米，宣《撒米诀》。当法师用抑扬顿挫的语言宣完吉语之后，众孝子将撒在后襟的财米有的倒进金坑，有的存好带回家。儿媳、女儿则趴在棺木盖子上，哭得肝肠欲断，难舍难分，泪水渗入渐渐垒起的泥土。撒完财米，导师宣“阴地契约”，给死者墓地定界。宣完后，大儿头顶契书逆时针方向沿墓地走三圈，一圈比一圈大，意为死者的地盘越来越大。绕地毕，大儿来棺材大头一端，手持契书大声呼喊“妈妈，起来拿契书”，喊完，导师将契书焚烧给亡人，此仪式结束。

音声表述：器声——渲染悲伤气氛。

人声（撒米诀）——对子孙后代的祝福。

人声（哭丧）——哀思亡者。

人声（阴地契约）——给亡者的栖身之处，《阴地契约》是为了拜祭山神，请其为死者墓穴面积作证，从今之后，契约上规定的范围属死者。

**锣鼓送行**

音声类型：器声—乐器声——锣鼓乐队演奏的乐曲有《下剪刀架》、《中剪刀架》、《五马过江》、《状元红》、《剪刀架》等。

音声表述：乐手们早饭后，当地习俗会再次来到死者墓地，为亡者敲锣打鼓，为死者送行。

江西宜春：下葬

音声类型：无（下葬前要请风水先生看准方位，由“金刚”及其他帮忙村民埋葬，孝子在等风水先生测好方位后，抱牌位回家）。

（五）归

1. 回家路上

上海南汇：兜青龙

音声类型：器声—乐器声——返途中鹤器班吹【山坡羊】和【礼谣经】。回家“兜青龙”（即要从丧家的东南方回家），之后唢呐奏【小开门】收场。

音声表述：器声——渲染喜庆气氛、比附吉祥含义。

江苏扬州：回家

音声类型：无。“不走回头路”。

安徽婺源：回堂

音声类型：器声—乐器声——在唢呐锣鼓声和火把的引导下，手提“子孙灯”回到村中。进屋之前，众人等待乐师到来，在唢呐声引领下走进房中，将遗像和“子孙灯”放在堂桌上，装有“分金”所得五谷的红布袋挂于正堂房梁上。

音声表述：器声——亡者作为祖先回到家中。

湖南湘阴：返家

音声类型：器声—法器声——两位孝子将孝帽上的长带绕于颈上，在缓缓的锣声引领下，捧灵牌、遗像返回家中。途中，孝子们又将白布长带绕于头上，至家门前，两位孝媳跪在门口迎接灵牌与遗像，安放于堂上。

音声表述：锣声引作为祖先的亡魂归家。

江西宜春：回家

音声类型：无。

音声表述：无。棺材被抬至山上的墓穴处时，所有亲眷停止哭泣，女眷们纷纷脱下孝衣往回跑，据说谁跑得最快，谁家就能兴旺发达。围观的村民和送葬族人也都快速回去了。

2. 回到家中

上海南汇：闹忙

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声 + 器声—近音乐 + 乐器声——清音伴奏的沪剧。

音声表述：娱乐亲友。

上海南汇：闹忙

信仰类型：基督教。

音声类型：器声—乐器声——留在亡者家中的清音乐人见众人归来，演奏【小六板】、【三六】、【欢乐歌】等清音乐曲。

音声表述：器声——娱乐亲友。

浙江大洋山镇：上堂

信仰类型：民间佛教。

音声类型：无（进圹后，将神主牌按原路送回家祠，过三年后焚烧，并设祭祀，此为“上堂”。如无祠堂，则在住房设“香火堂”）。

江苏太仓：归家

音声类型：无（葬毕回家时，须跨过家门路口地上燃着的一堆火，表示禳除邪气；还要“走云梯”，把木梯斜放于场地与阶沿石上，人人都须走过木梯，象征着未来的日子能步步高升；吃云片糕，意同“走云梯”或象征亡人的灵魂升入仙界；吃红糖茶，用大碗泡红糖，喝一口，表示圆满之意；还吃几颗花生，花生又名长生果，吃了丧家的花生谓长寿发禄，要抢着吃，俗称“抢发禄”）。

江苏扬州：回家

音声类型：无。葬完回家之前，要跨火，吃糖和糕，到家后，亲属们在一起吃完最后一顿午饭。

**浙江富阳：斋饭，又称“豆腐饭”**

音声类型：无（主家招待家属和前来帮忙的亲友用午餐。众人均被安排在亡者亲人家中，梅花锣鼓艺人单独一桌，与主家的老人们坐在一个厅里。午饭后，家属们回到各自家中休息。材夫和道士将灵堂布置好，将主家准备的纸制的房子供在灵堂的左侧，其前方是放有亡者相片和香台的灵桌）。

江西宜春：安位

音声类型：无。客家人在过火关仪式结束后，直接将逝者灵位安放于本族祠堂。本籍人则由孝子将灵位抱回家后，安放在灵堂的左侧。孝子贤孙行三跪九叩礼。

3. 祭奠

上海南汇：葬后归家

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声（烧纸扎）+器声—近音乐+近语言+乐器声——亡者女儿坐在田头唱哭丧歌+一位道士在一旁念经，上万元造价的纸房、纸楼顷刻化为灰烬+清音丝竹奏【小六板】。

人声（晚宴）—近语言——四个儿子分别向众亲友祝酒致谢。

音声表述：人声（烧纸扎）+器声——给在阴间的亡魂烧（捎）去房屋、日常用品。

人声（晚宴）——庆贺丧葬仪式圆满完成。

上海南汇：做周年、做清明

音声类型：器声—乐器声——少数有钱人家在第一个“做周年”时雇请鹤器班在场奏乐助兴。

音声表述：纪念亡者，祭奠祖先。

上海南汇：起灵台[1]、做周年[2]

音声类型：未见描述。

浙江大洋山镇：做百日、吃周年羹饭、祈日羹饭

音声类型：未见描述（第一百天做“百日”。一周年子女到齐吃“周年羹饭”。旧俗三年后“满孝”，以后每年做周年，子女们各自做“祈日羹饭”）。

江苏太仓：祭祖、烧库、祈日

音声类型：未见描述（牌位抱回家中，放在供桌上，设斋祭祖。再由道士领家属“烧库”。“祈日”主要包括做七、百日、周年和清明。做七与上海南汇相同，“五七”请道士做道场，规模最隆重。“断七”后除孝）。

音声表述：未见描述。

浙江富阳：归家

信仰类型：民间道教。

音声类型：器声（除灵）—乐器声——道士领着亡者家属来到村口的桥头，两位材夫将家属准备的纸房子从灵堂抬出，在灵堂外按照顺、逆时针分别转三圈后走出院子，梅花锣鼓艺人演奏【小阳春】紧随其后。随后，道士将手持的魂幡放入纸房子上焚烧，家属们将麻绳、孝服一并摘下，放在火堆中焚烧，无明火时，年长的女性家属便用手在火堆上蜻蜓点水般地触碰火堆。艺人们则站在与家属相对的马路边演奏【小阳春】。

音声表述：器声（除灵）——给在阴间的亡者送去房屋与日常用品，众亲属除孝、祛煞。

安徽祁门：安灶[3]、宴请

音声类型：人声（安灶）＋器声—近音乐＋乐器声——执仪者执小钹在灶前唱诵一番。

人声（宴请）—近语言——孝子感谢亲友帮忙，亲友称赞丧礼办得好。

音声表述：人声（安灶）＋器声——安抚家中的灶神。

人声（宴请）——圆满、祥和。

安徽婺源：回堂[4]（现在）

音声类型：器声（回堂祭）—乐器声——唢呐奏【迎花灯】、【点将】。

人声（落堂）＋器声—近音乐＋近语言＋乐器声——乐曲《迎花灯》、《点将》、《十番锣鼓》；唱《郭子仪拜寿》；念《满堂福》。

音声表述：器声（回堂祭）——乐人们引众亲友分别前往长子和二儿子家中，周巡一

---

① 丧葬仪式后，至“百日”之期，丧家将灵台火化，称为“起灵台”。

② “做周年”，又称“摆大大”，即每年逢死者忌日，摆开祭桌，供上荤素菜肴、酒水等，同时焚烧纸元宝、冥币等资助死者，以表孝心和悼念之情，亦期望祖先能保佑家道兴旺。

③ 成坟后，回亡者家中“安灶”。

④ 棺材送到村口后，子孙们脱下孝服，捧奉亡者神主牌位、遗像，提“子孙灯”回转家中，当地人称此为“回堂”。

圈，在堂前燃烧豆秆、豆萁，取意“发子发孙”，同时焚烧纸扎金库、银库、童男、童女，取意“迎魂上堂”，以此祈望亡者保佑子孙兴旺、发达。

人声（落堂）+器声——娱乐亲友，祈祝亡者亲属福寿绵长、子孙发达。

安徽歙县：堂祭[1]（过去）

音声类型：人声+器声—近语言+乐器声——祭时儿孙不披麻戴孝、不举哀，又称“红祭”。第一次堂祭由宗子主祭，第二天后亦有亲朋出钱“送祭”。执事人员有“大赞”、“陪赞”、“明引”、“陪引”、“司尊”、“亚尊”各一人，礼生8人，吹鼓手8人。先由吹鼓手奏乐绕堂三圈入位，次由大赞、陪赞大圆场抄路交叉入位。祭仪用三献礼。堂祭后，将“亡人亭”、“引魂幡”、“铭旌”、“长钱”、“彩盖”、祭文焚于宗祠。

音声表述：人声+器声——以儒礼祭奠亡灵。

江西宁都：归家

音声类型：人声—近语言——“三游棺”后孝子孝孙和其他亲友一律褪去孝服，换衣并披红从另一条路（不能原路）返回；孝子孝孙要捧灵牌抢先回家，跪迎送葬亲友。灵柩继续前往墓地。亲友返回后以清水洗脸、梳头、照镜子并喝淡酒，远亲摘去孝布，由主家送毛巾红绳，吃过斋饭后告辞；五服内亲继续守孝戴孝，但同时身上系红绳表示白喜事。

音声表述：人声——在归家的过程中，孝子们除孝、迎亲友、除煞、互祝丧事圆满。

江西宁都：宴客

音声类型：器声—器物声+乐器声——鞭炮+席间，唢呐手李安华演奏了两曲，众亲友边吃边交谈，气氛显得轻松、热烈。宴客中的唢呐独奏音乐活泼明快，整个出殡音乐中第一次出现小快板。

音声表述：孝孙李祝生燃鞭炮意在请诸位祖先和亡灵一起共享盛宴，请祖先接纳作为新成员的亡灵，亲属陪祖先和亡灵一起在正堂屋享宴。乐器声意在娱乐亲友。

湖南湘阴：告城隍请公事纂、告白鹤老仙、告文昌司、谢众神、安祖宗、安司命、安门神、烧灵屋、息宅

音声类型：人声+器声—近语言+近音乐+乐器声+法器声+物件声——道士们作法送神、安魂。

音声表述：人声+器声——请地方神安顿亡魂；安送众神之地方神；安送众神之家神；安奉亡灵；安顿孝子。

湖北石首：回程

音声类型：未见描述（众人回程，揭去祖先牌位上蒙的布，告慰拜祭祖先牌位、供饭。仪式结束）。

---

[1] 成坟后，在祠堂做祭，称“堂祭”，袭自“祧神主”，各村大同小异。

四川大邑：做法事[1]

信仰类型：民间道教。

音声类型：人声（救苦）+器声—近语言+乐器声——献美酒，焚冥香、纸钱，奏音乐，吟吉语。

人声（念经）—近语言——法师和着木鱼节奏念诵《大乐经》、《道德经》、《报恩经》、《五斗经》、《受生经》、《度人经》、《生神经》、《三元经》、《十王经》、《酆都经》、《城隍经》、《土地经》、《东岳经》、《阎罗经》、《清静经》、《禳灾经》、《消灾经》、《心印经》、《救苦经》等经文。

人声（拜忏）—近语言——法师和着木鱼节奏同音拜上元忏、中元忏、下元忏、十王忏、救苦忏、城隍忏等。

人声（放赦）+器声—近语言+乐器声——献美酒，焚冥香、纸钱，奏音乐，吟吉语。

人声（传袱）—近语言——把几天来的道场法事作个总结，宣公据明细。最后邀请支客师、装银匠、厨师以及众法师在公据上签字画押。

人声（施戒）—近语言——这是所有道场法事的最后一个程序，法坛设在院坝，烧香化帛说吉语。最后，封赠孝家子孙吉言，如"儿孙金榜高中、事业连升三级"等。

音声表述：人声（救苦）+器声——投文太乙寻声救苦天尊，祈求宽恕，度亡人脱离苦海。

人声（念经）——向神灵忏悔，祈求宽恕，为亡灵超度，使亡灵免受地狱之苦。

人声（拜忏）——忏悔亡人罪孽，育后人，祈求宽恕，免受地狱之苦。

人声（放赦）+器声——投文掌管天、地、人间三门的女青天神，祈求赦免亡人生前罪过。

人声（传袱）——让亡人收取焚烧给亡人银钱的证明，使其在阴间有足够的钱花，当地俗语"天堂为公据，地府作文凭"。

人声（施戒）——目的是赏祭孤魂野鬼，让其平静地远离孝家，不要扰乱、作怪，使孝家平安、祥和、和睦。

四川大邑：坐夜[2]

信仰类型：民间佛教、儒教。

**开坛**

音声类型：描述不详。

---

① 三天道场仪式中，根据仪式的变化可任意选用【红绣鞋】、【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】、【醉花阴】、【公堂】、【千秋叙】、【六月令】、【人有缘】、【出对子】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】、【懒画眉】、【普天乐】、【朝天子】、【马肚儿】等音乐演奏。音乐曲牌基本可通用。

② 坐夜又称"闹大夜"。下葬前夜，邀亲朋好友到丧家，喝酒唱歌，陪伴亡灵，称"坐夜"、"坐白夜"或"打丧鼓"，今大邑县仍沿袭此俗。巴蜀各地对此仪式有各种称呼，大足县称"坐白夜"，剑阁县称"歇客"，渠县称"伴亡"、"打丧锣"，云阳称"坐夜（会）"，黔江称"打夜锣鼓"。

音声表述：开坛即法坛布置好后，禀告诸神灵，画开坛“佛”，把各方神灵请到法坛上，祈求其助亡人早登仙界，为接下来的超度做准备。

**吹打**

音声类型：器声—乐器声——开坛后锣鼓乐队相继演奏【红绣鞋】、【万年花】、【翻山鹞】、【大对子】、【千秋叙】、【懒画眉】、【普天乐】等曲牌。

音声表述：器声——为了烘托法事现场的气氛，为了娱神、娱人。

**启师**

音声类型：器声—乐器声——众法师焚香、燃烛、烧钱，奏【金榜】、【喜相逢】、【玉芙蓉】、【清板】、【八声甘州】等曲牌。

音声表述：器声——朝拜三清祖师，祈求三清祖师助亡灵早登仙界。

**三献礼**①

音声类型：人声（召请）—近语言——召请亡魂三次，燃冥香三炷。

人声（通咽喉）—近语言——给亡人念诵《开咽喉神咒》。

人声（三献礼）—近语言——礼仪司吟诵：亡者在生不离三餐，死后礼普三献。

人声（尾声）—近语言——法师念《劝亡文章》。

音声表述：人声（召请）——召请亡魂来灵堂享受献祭。

人声（通咽喉）——亡者到阴曹地府，害怕咽喉闭窒，饮食难通，法师为亡者开咽喉。

人声（三献礼）——孝子向亡者三献礼，初献酒、亚献菜、三献羡（水饭）。

人声（尾声）——礼仪司奉劝死者，不要留恋阳间，早登仙界。

**吹打**

音声类型：器声—乐器声——锣鼓乐队相继演奏【醉花阴】、【公堂】、【六月令】、【人有缘】、【出对子】、【马肚儿】等曲牌。

音声表述：器声——为了烘托法事现场的气氛，为了娱神、娱人。

四川大邑：烧百期②、烧周年③

音声类型：描述不详。

音声表述：今大邑县地区“百期”之“百”，有时同“白”，有丧事结束之意，孝众可理发、结婚生子。

给死者烧七、烧百期、烧周年的目的，是拯救阴间的亲人，因为去阴曹地府报到，需要路费和礼品，烧祭就是给亲人提供足够的“经费”，以供阴间一路开销，除此之外，过

---

① 三献礼又称“三礼会”。“三礼”，即生侍之以礼、死葬之以礼、祭之以礼；“三献”，大邑当地指初献酒、亚献菜、终献羹。三献礼是在坐夜接近尾声时对亡人进行的一种献礼仪式，仪式中所有孝眷都需跪在灵堂参加此仪式。

② 烧百期又称“百日祭”，是死者死后第一百天举行的祭祀仪式。此俗古传今沿。

③ 死后满十二月要“烧周年”，二十四月叫“二周年”，三十六月叫“三周年”。

年过节，家中有事时都需上坟祭奠。

重庆万州：烧百期[1]、烧周年[2]

音声类型：描述不详。

音声表述：与四川大邑相似。

至此，整个丧葬仪式全部结束。

## 二、由悲到喜之音声过程表述的宇宙观

若将相关12个地域中的丧葬仪式音声内容，按照“悲伤、中性、热闹”三种音声类型，将上述地域的丧葬仪式中5个仪节归纳如表1所示：

**表1　12个地域中的丧葬仪式之具体仪节名称与音声类型的归纳**

| 仪节<br>地域 | 终 | 殓 | 殡 | 葬 | 归 |
|---|---|---|---|---|---|
| 上海南汇 | 悲伤：恸哭<br>中性：报丧 | 悲伤：哭唱、散哭、鹤器<br>中性：民俗：接家堂神、眠材、烧床祀；道教：分路头；佛教：宣卷、七十二只荷花锭；基督教：唱赞美诗<br>热闹：清音、军乐、沪剧 | 悲伤：女儿或女性家属唱哭丧歌、哀乐震天、清音<br>中性：民俗：清音班；道教：道士念经、接煞、做七<br>热闹：清音、沪剧、鞭炮齐鸣、吹打乐曲、铜管乐队 | 悲伤：女性亲属唱哭丧歌<br>中性：道教：念经、进山<br>热闹：道士乐班、清音班、鞭炮 | 中性：民俗：烧纸扎、起灵台、做周年、做清明<br>热闹：鹤器吹打、清音乐曲、沪剧小戏闹忙；晚宴 |
| 江苏太仓 | 悲伤：哭 | 悲伤：哭唠叨、哀乐<br>中性：唱喏、闹五更、三朝日<br>热闹：吹打乐；铜管乐、丝竹伴唱昆曲 | 中性：民俗—摔甏、<br>热闹：赞亡班 | —[3] | 中性：民俗—祭祖、烧库、做七、祈日 |
| 江苏扬州 | 悲伤：哭<br>中性：报丧 | 悲伤：哭<br>中性：民俗：盖脸、破孝、送饭；佛教：放焰口<br>热闹：唢呐吹打曲牌、扬剧 | 热闹：唢呐吹打曲牌 | 悲伤：哭<br>中性：民俗：焐坑、定向、分金 | — |

① 烧百期又称“百日祭”，是死者死后第一百天举行的祭祀仪式。此俗古传今沿。

② 死后满十二月要“烧周年”，称“小祥之期”，二十四月叫“二周年”，称“大祥之期”，三十六月叫“三周年”，称“除服之期”。

③ “—”表示原个案研究中没有描写这一仪节内容。

续表

| 仪节<br>地域 | 终 | 殓 | 殡 | 葬 | 归 |
|---|---|---|---|---|---|
| 浙江大洋山 | 悲伤：号哭、哭丧、砸瓦片 | 悲伤：哭唠叨、哭<br>中性：民俗：买水、堂祭、落殓、报衣单 | 悲伤：哭泣<br>中性：民俗：鸣锣开道；佛教：居士唱念 | 悲伤：亡者妹妹哭丧、子女恸哭<br>中性：民俗：路边祭、进圹<br>热闹：放鞭炮、梅花锣鼓、吉利话 | 中性：民俗：做七、做百日、吃周年羹饭、祈日羹饭 |
| 浙江富阳 | 悲伤：哭 | 悲伤：哭丧<br>中性：民俗：摔碎镜子、碗，供斋饭，祭拜；道教：发符、发文、解结、散花<br>热闹：梅花锣鼓 | 悲伤：亡者妹妹哭丧<br>中性：道教：道士摇铃；民俗：梅花锣鼓<br>热闹：鞭炮 | — | 热闹：梅花锣鼓<br>中性：道教：接煞、做七 |
| 安徽祁门 | 悲伤：哭丧<br>中性：碎碗 | 悲伤：哭、放声痛哭、吹打乐<br>中性：道教：设坛念咒、装祭前祭奠；民俗：提尸入棺、开咽喉、钉棺时以大锣掩盖锤子砸钉子声、哀祭、吊香、恭喜亡灵进新房子、吊香、敬良饭<br>热闹：唢呐奏快板乐曲 | 悲伤：亲属哀哭、哭拜<br>中性：民俗：女婿读祭文<br>热闹：双唢呐奏快板乐曲 | 中性：民俗：下黄金、封金<br>热闹：喝彩、撒五谷 | 中性：民俗：吹打、安灶、堂祭、请七<br>热闹：回堂、晚宴 |
| 江西宁都 | 悲伤：号哭<br>中性：读遗嘱、招魂、报丧 | 悲伤：哭、恸哭、哀乐、唢呐曲牌<br>中性：民俗：敬香、封棺、盖棺声；成服、成主；道教：堂祭、超度、出殡前、棺木出屋、做推文<br>热闹：爆竹声 | 悲伤：亲友哀哭<br>中性：民俗："八仙"吆喝声、唢呐声<br>热闹：鞭炮 | 悲伤：哭拜诉情<br>中性：民俗：唱喏<br>热闹：赞亡班吹打 | 热闹：宴客，活泼明快的唢呐曲牌；鞭炮 |
| 江西宜春 | 悲伤：痛哭 | 悲伤：痛哭、哭灵<br>中性：道教：法事 | 悲伤：辞灵、祭奠、谢"金刚"<br>热闹：鞭炮、吹打乐、西洋管乐、军鼓乐队 | 中性：民俗：风水先生看方位 | 热闹：孝家女眷争相往家跑<br>中性：民俗：安位叩拜、烧七 |
| 湖南湘阴 | 悲伤：哭 | 悲伤：亲属痛哭、唱挽歌<br>中性：民俗：开吊；道教：祭罍神；儒教：法事三天<br>热闹：通宵吹打 | 悲伤：女性亲属唱哭丧歌<br>中性：道教：念咒、念文；民俗：摔碗声<br>热闹：鞭炮 | 中性：儒教：念文、敲大锣 | 中性：儒教：法事 |

续表

| 仪节<br>地域 | 终 | 殓 | 殡 | 葬 | 归 |
|---|---|---|---|---|---|
| 湖北石首 | 悲伤：放声恸哭 | 悲伤：亲属需放声大哭<br>中性：民俗：开锣、劝饭、开咽喉、发批<br>热闹：跳三鼓、绕棺散花 | 悲伤：亲属扶棺恸哭<br>中性：道教：念咒<br>热闹：锣鼓 | 中性：民俗：撒米<br>热闹：吉祥话 | 中性：民俗：烧百期、烧周年 |
| 重庆万州 | 悲伤：哭<br>中性：放火炮、报丧 | 悲伤：哭声、孝子哭<br>中性：道教：开路、办交接、诵经超度、馔食<br>热闹：坐大夜、送亡 | 悲伤：哭祭、哭丧<br>中性：道教：念文；民俗："八仙"唱号子、烧七或做七<br>热闹：锣鼓乐、鞭炮 | 悲伤：锣鼓哀乐；儿媳、女儿哭得肝肠欲断<br>中性：道教：宣文<br>热闹：吉语；锣鼓送行 | 中性：道教：做法事、坐夜；民俗：烧百期、烧周年<br>热闹：吹打 |
| 四川大邑 | 悲伤：痛哭<br>中性：放火炮、出魂、报丧 | 悲伤：哭灵、丧歌<br>中性：开路、办交接、诵经超度 | 悲伤：哭祭、哭丧<br>中性：民俗：回煞、烧七；道教：法事<br>热闹：宣吉语、鸣鞭炮、奏锣鼓、司仪宣诵家祭 | 悲伤：亲友哭丧<br>中性：民俗：家祭 | 中性：道教：法事<br>热闹：吉语 |

若以■表示"悲伤的音声"、以▲表示"中性音声"、以★表示"热闹的音声"，则表2更能直观地表现出长江流域汉族聚居地丧葬仪式音声所营造的、从悲至喜的情绪色彩转变（见表2）。

**表2　长江流域汉族聚居地丧葬仪式音声的情绪色彩转变**

| 仪式地域 | 终 | 殓 | 殡 | 葬 | 归 |
|---|---|---|---|---|---|
| 上海南汇 | ■▲ | ■▲★ | ■▲★ | ■▲★ | ▲★ |
| 江苏太仓 | ■ | ■▲★ | ▲★ | — | ▲ |
| 江苏扬州 | ■▲ | ■▲★ | ★ | ■▲ | — |
| 浙江大洋山 | ■ | ■▲ | ■▲ | ■▲★ | ▲ |
| 浙江富阳 | ■ | ■▲★ | ■▲★ | — | ★▲ |
| 安徽祁门 | ■▲ | ■▲★ | ■▲★ | ▲★ | ▲★ |
| 江西宁都 | ■▲ | ■▲★ | ■▲★ | ■▲★ | ★ |
| 江西宜春 | ■ | ■▲ | ■★ | ▲ | ★▲ |
| 湖南湘阴 | ■ | ■▲★ | ■▲★ | ▲ | ▲ |
| 湖北石首 | ■ | ■▲★ | ■▲★ | ▲★ | ▲ |
| 重庆万州 | ■▲ | ■▲★ | ■▲★ | ■▲★ | ▲★ |
| 四川大邑 | ■▲ | ■▲ | ■▲★ | ■▲ | ▲★ |

综观上述“终、殓、殡、葬、归”的过程，在亡者去世的最初一刹那，属于“终”之仪节的第一音声，不是热闹的鞭炮，不是欢快的鼓吹，是亲属爆发的宣泄悲痛之情的哭声。在丧仪结束的“归”之环节中，此时已没有哭声，若还有人失声痛哭，应属失礼的范畴。此时的音声包括众亲友拍着孝子的肩膀夸赞丧事办得体面的言语声、伴随着众亲友在餐桌上觥筹交错的快板乐曲声、孝子向各位前来捧场的亲友敬酒致谢声，等等。总之，属于“归”的音声是欢乐、喜庆、圆满的象征。丧仪的情绪是如何从最初“终”的“悲伤”转到结束“归”时的“喜庆”？笔者认为，上述3类音声在丧仪的过程中起到决定性的作用。正是在“悲伤的音声”、“中性的音声”、“热闹的音声”之交织、互动中，丧葬仪式完成从悲到喜的过程，从而体现“喜丧”之“喜”的根本含义。

中国的丧葬仪式为何要以悲开场、以喜结束，以悲喜交加的音声推动丧葬仪式的进行？笔者认为，这需要分析音声力图表述的宇宙观。

何为宇宙观？宇宙观是指人们对世界的认识，而世界是由时间与空间构成，因此宇宙观又是一种时空观。宇宙观具有地域性，不同地方的人认识世界的方法和观念存在差异，因此宇宙观为局内人所持有。局外人的研究意义不在于证其真伪，而是理解为何局内人持有如此宇宙观。

在诸多礼俗仪式场合中，为何音声总是不可或缺的一个要素？这与音声在仪式中的表述作用息息相关。语言是人类用于表述思想、交流意识的基本手段。在仪式中用于表述的不仅是近语言的声音，还有远语言近音乐的人声，以及物件声、法器声、乐器声等器物声，它们与语言一同参与了仪式的表述。而制造音声的缘由与意义之一在于表述局内人力图在仪式中展现的宇宙观。

在汉族丧葬仪式中，音声究竟表述了何种宇宙观？

从时间的角度看，在终、殓、殡、葬、归的仪式过程中，音声表述了人们将对亡者逝去的悲痛，一步一步转化为对亡者成为祖先的庆典，以此体现死是生的另一种存在方式，死是生的延续。这是对“生生不息”的另一种解释。

从空间的角度看，亡者与亡魂的离与归反映了村民对于内与外的认识。村人生活在“内”——城里、村中、家内，亡者葬于“外”——田野、山中、郊外；活人的世界是社会的，死人的世界是自然的。活人与死人的关系是社会与自然的关系、人与自然的关系。人通过丧葬仪式表现出处理内外关系的方式，表述了人对社会与自然的看法。正是如此，丧葬仪式的意义在于跨越了活人世界之内与死人世界之外，使得内外相连、社会与自然相连，人也由此成为综合社会性与自然性的人。

在比较研究中，笔者体会到，长江流域汉族丧葬仪式不是一条单向的、送走亡者的路，而是由内到外，再由外到内的、有去有回的双向路。人们以“悲伤的音声”宣布亡者从内部——城乡、村落、家庭的脱离，再以“中性的音声”对前往外部——山野、郊外、异域的亡魂进行安抚和超度，最后以“热闹的音声”迎接作为祖先的亡魂回到内部——家

堂、祠堂、神龛。因此，丧葬仪式是连接内外的纽带，丧葬仪式中的音声是表述、营造、完成这一从内到外、再由外至内、双向之路的核心手段。由此，人的生活跨越内外；由此，人的生命生生不息。

上架建议：音乐理论


ISBN 978-7-5039-5965-3

9 787503 959653 >

定价：65.00元